

**Instituto Superior de Ciências Policiais e Segurança Interna**



**João Paulo Franco Antunes**

Aspirante a Oficial de Polícia

**Dissertação de Mestrado Integrado em Ciências Policiais**

XXVII Curso de Formação de Oficiais de Polícia

**OLHAR A POLÍCIA POR OUTROS OLHOS:  
A FOTOGRAFIA DE IMPRENSA DA ATUAÇÃO POLICIAL  
EM MANIFESTAÇÕES POLÍTICAS**

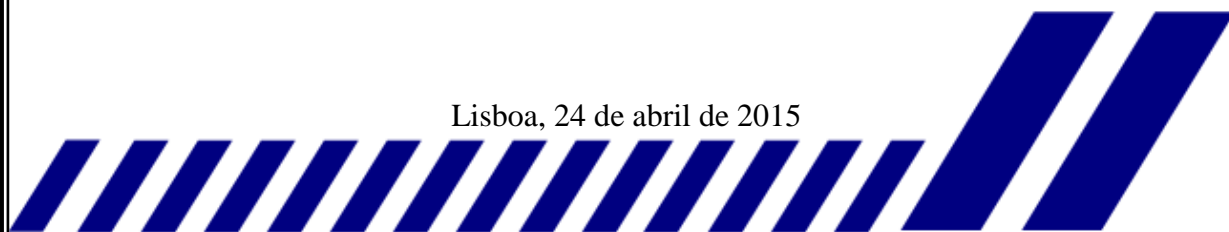
Orientadora

**Prof.<sup>a</sup> Doutora Lúcia G. Pais**

Coorientador

**Intendente, Prof. Doutor Sérgio Felgueiras**

Lisboa, 24 de abril de 2015



**João Paulo Franco Antunes**

Aspirante a Oficial de Polícia

**OLHAR A POLÍCIA POR OUTROS OLHOS:  
A FOTOGRAFIA DE IMPRENSA DA ATUAÇÃO POLICIAL  
EM MANIFESTAÇÕES POLÍTICAS**

Dissertação apresentada ao Instituto Superior de Ciências Policiais e Segurança Interna com vista à obtenção do grau de Mestre em Ciências Policiais, elaborada sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Doutora Lúcia G. Pais e do Intendente, Prof. Doutor Sérgio Felgueiras.

*À minha família pelo apoio*

*À Mónica*

## **Agradecimentos**

Começo, antes de mais, por agradecer à minha orientadora, Prof.<sup>a</sup> Doutora Lúcia Pais pela incansável orientação. O seu constante apoio, estímulo, disponibilidade e conhecimento foram indispensáveis e valiosos na concretização deste trabalho.

De igual forma agradeço ao Intendente, Prof. Doutor Sérgio Felgueiras, meu coorientador, pelo constante acompanhamento do trabalho desenvolvido, pelas sugestões e comentários.

Ao ISCPSI, aos Oficiais, aos Professores, ao Quadro Orgânico, por todo o contributo que tiveram na minha formação ao longo destes cinco anos.

Ao 27º CFOP pela camaradagem, amizade e cumplicidade ao longo deste caminho.

À minha família, por todo o carinho e motivação.

À Mónica, pelo apoio e incentivo incondicional, e por tudo o que representa para mim.

A todos, muito obrigado.

## Resumo

A influência dos órgãos de comunicação social é inquestionável nas sociedades atuais, assumindo-se perante o público como o reflexo dos acontecimentos. Contudo estes condicionam a perceção das pessoas acerca de determinados acontecimentos, uma vez que elaboram as notícias com base em enquadramentos, oferecendo uma visão que pode não ser representativa da realidade. As fotografias apresentadas diariamente pela imprensa não se constituem apenas como uma ilustração ou complemento do texto. Elas assumem, grande parte das vezes, uma preponderância maior, constituindo importantes referências na construção da realidade, podendo, no entanto, promover um processamento enviesado dos acontecimentos. Através de uma abordagem qualitativa procurámos analisar o conteúdo das fotografias da atuação policial, difundidas nas notícias por três jornais diários (Correio da Manhã, Diário de Notícias e Jornal de Notícias), durante os anos de 2011, 2012 e 2013. Procura-se perceber, através da análise de conteúdo das imagens, que esquemas interpretativos serão veiculados através das fotografias de imprensa da atuação policial, fornecendo-se grelhas de compreensibilidade da realidade.

**Palavras-chave:** *mass media*; fotojornalismo; polícia; policiamento; grandes eventos políticos.

## **Abstract**

The influence of the media is unquestionable in today's societies, taking up the reflection of events to the public. However, the media affects peoples' perceptions about certain events, elaborating the news based on frames and providing a view that may not be representative of the reality. The photos presented daily by the press aren't just an illustration or a complement to the text. They assume, most of the time, a greater preponderance, providing important references in the construction of reality, which can, however, promote a biased processing of events. Through a qualitative approach, we have analyzed the content of police action photographs, widespread in the news of three daily newspapers (Correio da Manhã, Diário de Notícias and Jornal de Notícias) during the years 2011, 2012 and 2013. We aimed to realize, by means of analyzing the content of the images, which interpretive schemes will be applied to the press photography, providing comprehensibility grids of reality.

**Keywords:** mass media; photojournalism; police; policing; major political events.

## Índice

Índice de anexos .....	viii
Índice de figuras .....	ix
Introdução .....	1
Capítulo I – Enquadramento teórico.....	4
1. Orgãos de comunicação social.....	4
1.1. Teorias da comunicação .....	6
1.1.1. <i>Agenda-setting</i> e <i>gatekeeping</i> .....	8
1.1.2. Do agendamento ao <i>framing</i> .....	10
1.2. Critérios de noticiabilidade .....	10
1.3. A fotografia e a imprensa .....	12
1.3.1. Fotojornalismo.....	12
1.4. A leitura da fotografia de imprensa.....	14
1.4.1. Fotografia e texto.....	16
1.5. Elementos da fotografia de imprensa .....	17
1.5.1. Enquadramento, plano e angulação .....	18
1.5.2. Profundidade de campo e fundo .....	20
1.5.3. Linhas de força e equilíbrio .....	21
1.5.4. Composição .....	22
1.5.5. Estrutura formal.....	22
1.5.6. Conteúdo emocional .....	24
1.5.7. Critérios de fotonoticiabilidade .....	25
1.5.8. Procedimentos de manipulação do suporte material .....	25
2. Polícia .....	26
2.1. Conceito, missão e atribuições .....	26
2.2. Atuação policial e a sua relação com os OCS, em grandes eventos de cariz político.....	29
3. Problema de investigação .....	31
Capítulo II – Método .....	33
1. Abordagem qualitativa.....	33
2. <i>Corpus</i> .....	34
3. Instrumento: Análise de conteúdo .....	35
4. Procedimento .....	37
Capítulo III – Apresentação e discussão dos resultados .....	40
1. Critérios formais .....	41

2. Conteúdo das imagens .....	45
2.1. Os eventos .....	45
2.2. Os manifestantes .....	47
2.3. A PSP .....	48
Capítulo IV – Conclusões.....	53
Referências .....	56
ANEXOS .....	65



## Índice de anexos

<b>ANEXO 1.</b> Teorias da comunicação .....	66
<b>ANEXO 2.</b> História da fotografia de imprensa .....	73
<b>ANEXO 3.</b> Semiótica e semiologia .....	82
<b>ANEXO 4.</b> Imagem e percepção.....	86
<b>ANEXO 5.</b> Pedido de autorização para consulta da base CISION .....	96
<b>ANEXO 6.</b> Autorização para consulta da base CISION.....	97
<b>ANEXO 7.</b> Grelha categorial – Critérios formais .....	98
<b>ANEXO 8.</b> Grelha categorial – Conteúdo da imagem.....	106
<b>ANEXO 9.</b> Critérios formais – Tabela de contabilização de u.r. e ocorrências percentuais .....	114
<b>ANEXO 10.</b> Conteúdo da imagem – Tabela de contabilização de u.r. e ocorrências percentuais .....	117

## Índice de figuras

<i>Figura 1.</i> Ocorrência percentual do número de imagens nos anos em análise .....	40
<i>Figura 2.</i> Ocorrência percentual da categoria Mcont – Critérios de fotonoticiabilidade....	45
<i>Figura 3.</i> Ocorrência percentual da categoria Ncont – Conteúdo emocional .....	46
<i>Figura 4.</i> Ocorrência percentual da categoria Gcont – Imagens de manifestantes .....	47
<i>Figura 5.</i> Ocorrência percentual da categoria Hcont – Imagens da polícia .....	49
<i>Figura 6.</i> Ocorrência percentual da categoria Icont - Dominância do ponto de vista dos elementos policiais.....	50
<i>Figura 7.</i> Ocorrência percentual da categoria Kcont – Identificação dos elementos policiais .....	51

## Introdução

Os *media* são em grande medida edificadores da própria realidade social, atuando sobre os acontecimentos, que por si só são efêmeros, corporizando-os em documentos duradouros (M. Oliveira, 2012). Desta forma os órgãos de comunicação social (OCS) ao partilharem códigos e representações de temas que julgam pertinentes, produzem realidades, podendo interferir na legitimidade percebida do poder instituído (Pais, 2011).

Anastasio, Rose e Chapman (1999) explicam que os *media* moldam as percepções das pessoas ao oferecerem uma visão do mundo que não é representativa da realidade, podendo até promover um processamento enviesado de informação. Por isso esta cobertura não é isenta de desvios, uma vez que

a equipe responsável pela produção de um jornal encontra-se inevitavelmente imersa em uma rede de relações sociais, representando discursos institucionais, tais como o Estado, a lei, os sistemas educacionais, os grupos económicos e, sobretudo, a própria empresa jornalística – todos restritos a suas próprias representações de mundo. (Carvalho, 2012, p. 32)

Este mesmo autor refere ainda que as notícias transmitidas por um qualquer jornal descrevem acontecimentos sob a ótica de uma determinada organização social, posicionando e disponibilizando ao leitor uma organização própria de leitura, através da disposição do texto e da imagem, espelhando uma composição particular de valores, interpretações e pontos de vista (Carvalho, 2012).

Por outro lado, segundo Mawby (2002), os *media*, nomeadamente os jornais, a rádio e a televisão, têm um grande interesse na polícia, sobretudo com a finalidade de obter notícias, uma vez que esta é uma fonte de informação regular e disponível, proporcionando-lhe assim grandes audiências. Também Uscinski (2009, p. 811) menciona que “os repórteres privilegiam eventos únicos, grandes, espetaculares e de fácil cobertura, devido sobretudo ao seu valor-notícia”. M. Oliveira (2012, p.36) refere que “vender ideias através da imagem impressa ou televisiva, é hoje, uma regra imprescindível do comércio”. Assim, temas como violência, segurança, criminalidade, e que envolvam diretamente a atuação policial, são alvo de uma cobertura privilegiada por parte dos OCS.

Desta forma, toda a atividade policial noticiada é alvo do “julgamento pelos *media*”, este definido como “um processo dinâmico, direcionado em função do impacto e guiado pelas notícias através do qual os indivíduos (...) são julgados e sentenciados no «tribunal da opinião pública»” (Greer & McLaughlin, 2011, p. 27).

Neste contexto a imagem fotográfica assume especial importância uma vez que “a imagem não é um acessório da notícia, mas sim um elemento crucial que comprova a existência do acontecimento” (M. Oliveira, 2012, p. 41). Segundo Sousa (2002a), o conteúdo das imagens é tão ou mais relevante do que o conteúdo do texto da notícia onde está inserida, tornando-as objetos de estudo essenciais. Na atualidade, o visual ocupa um papel de destaque em toda a comunicação social, pela plasticidade dos elementos gráficos e pelas fotografias que difunde, as quais são compostas por recursos variados de expressão e associações que funcionam como uma sintaxe e que convocam uma participação sensível do leitor (Barthes, 1986).

Assim, as fotografias veiculadas diariamente na imprensa, não são apenas um reforço ou uma ilustração do texto ou do título da notícia. Hoje em dia, as fotografias podem ser, elas próprias, informação. Sendo a imprensa um dos maiores utilizadores de fotografias, estas atingem muitas pessoas e, como tal, podem constituir importantes referências na construção de uma imagem da realidade, da sociedade e dos seus intervenientes e, consequentemente, de uma imagem da Polícia de Segurança Pública (PSP).

O presente trabalho enquadra-se numa Linha de Investigação do Laboratório de Grandes Eventos do Instituto Superior de Ciências Policiais e Segurança Interna (ISCPSI), que estuda a perceção da comunicação social acerca da atividade policial. Logo a pertinência deste estudo decorre da importância indiscutível da comunicação social na formação política e social da população, ao construir e reproduzir valores e crenças na sociedade. Torna-se essencial perceber a influência que os OCS, nomeadamente os periódicos noticiosos, através da imagem fotográfica, têm na perceção das pessoas, relativamente a instituições cruciais na nossa sociedade, como é o caso da PSP e a sua atividade.

Assim, começámos por realizar um enquadramento teórico acerca da comunicação social e dos seus efeitos, explorando algumas teorias consideradas relevantes para o estudo proposto. Abordámos a relação entre a fotografia e a imprensa, evidenciando a leitura e os principais elementos constituintes da fotografia de imprensa. Para analisar o conteúdo das imagens da atuação policial foi necessário tratar o conceito de polícia, bem como a definição de grande evento. Além da definição legalista, foi explorada a atuação da PSP na sua missão de manutenção da ordem e tranquilidade pública, bem como a sua relação com os OCS.

No segundo capítulo explanou-se o método utilizado no estudo empírico, definiu-se o *corpus* e explicaram-se os procedimentos adotados.

No terceiro capítulo apresentaram-se e discutiram-se os resultados obtidos através da análise de conteúdo realizada ao *corpus*.

Por fim, no quarto capítulo, relacionaram-se os resultados obtidos com a fundamentação teórica de modo a produzir inferências sustentadas e válidas, tendo sido retiradas algumas conclusões acerca da representação da atuação policial através da fotografia de imprensa.

## Capítulo I – Enquadramento teórico

### 1. Orgãos de comunicação social

Desde sempre que o homem sentiu a necessidade de comunicar. Começando na pré-história, passando pela invenção da escrita, do papel e da imprensa, o homem incessantemente teve a necessidade de transmitir as novidades e os acontecimentos socialmente relevantes (Dias, 2005). Como refere Santos (2001, p. 12), “os primeiros actos comunicativos foram, sem dúvida, gestos e expressões, e só mais tarde, de uma forma misteriosa, apareceu a língua”. Contudo, a comunicação é um conceito difícil de definir, quer pela sua abrangência quer pela sua complexidade. Conforme explica Sousa (2006, p. 21), “de um determinado ponto de vista, todos os comportamentos e atitudes humanas e mesmo não humanas, intencionais ou não intencionais, podem ser entendidos como comunicação”.

Penteado (2001), aludindo à raiz etimológica da palavra comunicar, esclarece que “«comunicar» vem do latim «communicare» com a significação de «pôr em comum». Comunicação é convivência; está na raiz de comunidade, agrupamento caracterizado por forte coesão, baseada no consenso espontâneo dos indivíduos” (Penteado, 2001, p. 1). Também Rodrigues (2011) explica que a comunicação pressupõe a participação de vários indivíduos numa tarefa conjunta e colaborante. Daí advém a proximidade deste termo com a palavra *communitas* que, na Roma antiga, representava toda a atividade diretamente ligada à prática da democracia.

No século XVII Locke (in Rodrigues, 2011) definia comunicação como o uso das palavras e da linguagem para a transmissão de pensamentos e ideias que o homem possuía “fechadas na sua mente” (Locke cit. in Rodrigues, 2011, p. 21). Em 1909, um dos pioneiros do estudo da comunicação, Charles Cooley, definiu comunicação como o instrumento pelo qual subsistem e desenvolvem as relações humanas (in Santos, 2001). Assim, podemos considerar que a comunicação se encontra enraizada na natureza humana e nos indivíduos, sendo indispensável e fundamental no seu desenvolvimento, tomando parte na totalidade das suas relações sociais.

Thayer (in Ribeiro, 2010), em 1979, acrescenta um elemento importante ao processo comunicacional, definindo comunicação como “o processo vital através do qual indivíduos e organizações se relacionam uns com os outros, influenciando-se mutuamente” (Thayer,

cit. in Ribeiro, 2010, p. 252). Para Dias (2005) a comunicação é o mecanismo pelo qual se dão, e desenvolvem, as relações humanas, sendo denotada e reconhecida a preponderância que as mais variadas organizações e instituições têm no processo comunicacional e, por conseguinte, nas relações sociais.

Já Lopes (in Ribeiro, 2010) destaca a importância do conceito de símbolos na comunicação, referindo-se a estes como representações da relação entre uma determinada materialidade e uma ideia concreta, os quais assumem especial relevância na interação do indivíduo com o mundo que o rodeia. Também Littlejohn e Foss (2009) explicam que a questão central da comunicação prende-se sobretudo com uma troca de símbolos que são mutuamente percebidos. Portanto, “comunicar é sobretudo significar, através de qualquer meio” (Santos, 2001, p. 12).

Sousa (2006), referindo-se à importância da comunicação na interação social, refere que

vista como um processo social, a comunicação configura-se como uma relação social que cria vínculos e elos, sendo indispensável à sobrevivência do homem, individualmente e enquanto espécie, bem como à manutenção da sociedade ou, paradoxalmente, à mudança social. A comunicação é, portanto, o sustentáculo e o lubrificante da sociedade e da cultura. (p. 64)

A comunicação é, assim, um processo essencial às relações sociais e à vida em sociedade permitindo, tanto aos indivíduos como às organizações ou instituições, satisfazer a sua necessidade de interação, contribuindo de forma inequívoca para o desenvolvimento e progresso da sociedade. Desta forma “o nível de progresso nas sociedades humanas pode ser atribuído, com razoável margem de segurança, à maior ou menor capacidade de Comunicação entre o povo” (Penteado, 2001, p. XI).

Conforme define Sousa (2006, p. 54) “a comunicação social requer pessoal técnico e capacidade económica. Assim, normalmente, a comunicação social é providenciada por emissores institucionalizados, habitualmente organizações comerciais (como a SIC) que fabricam produtos informativos, persuasivos e de entretenimento, disponibilizados à generalidade da população”. Surgiram então os OCS que são empresas que detêm meios de comunicação social, como por exemplo a Rádio Televisão Portuguesa (RTP), o Correio da Manhã (CM) ou o Diário de Notícias (DN).

Estes órgãos permitem a comunicação em massa, “que é o processo pelo qual uma pessoa, um grupo de pessoas ou uma grande organização criam uma mensagem e a transmitem através de um qualquer meio para uma audiência grande, anónima e heterogénea” (Littlejohn & Foss, 2009, p. 623).

Também Sousa (2006) refere-se ao processo de comunicação promovido por estas entidades como

a comunicação efectuada a grande escala, de forma impessoal, para uso e benefício de um grande, anónimo e heterogéneo número de receptores em simultâneo, que fisicamente podem estar bastante separados, sendo, habitualmente, diminutas as possibilidades de interacção e feedback do receptor com o emissor. (p. 54)

Desde o aparecimento dos OCS que “se começou a procurar dar resposta aos eventuais efeitos destes meios na sociedade e qual o seu papel enquanto formadores de opinião e de transmissão de conhecimento” (Silva, 2006, p. 1). Esta autora elucida ainda que é através destes meios que se toma conhecimento de tudo o que é relevante sendo que, “apesar da existência de outros agentes mediadores e transmissores de cultura, como a Educação ou a Família, é inegável o poder que os media exercem sobre um número elevado de indivíduos” (Silva, 2006, p. 3).

Assim, os *media*, como distribuidores de informação e conhecimento, facultam informação pré-seleccionada, assumindo um papel preponderante na escolha dos assuntos sobre os quais é importante ter opinião (Correia, 2011).

### **1.1. Teorias da comunicação**

As teorias da comunicação resultam da evolução e do estudo dos meios de comunicação e dos seus efeitos. Serra (2007, p. 2) explica que “foi o desenvolvimento exponencial dos media, e em particular dos chamados *mass media*, a partir dos finais do século XIX, que chamou a atenção para a necessidade de uma «pesquisa em comunicação» (*communication research*)”. Contudo, e conforme alerta este autor, “«teoria da comunicação» é uma expressão que se refere não só a um plural como a um plural extremamente problemático” (Serra, 2007, p. 33).

O constante desenvolvimento e mutação da comunicação dificulta o seu estudo. Isto cria “um conjunto de conhecimentos, métodos e pontos de vista tão heterogéneos e discordantes que tornam não só difícil mas porventura também insensata qualquer tentativa



para se conseguir uma síntese satisfatória e exaustiva” (Wolf, 1999, p. 13). Igualmente Serra (2006, p. 111) afirma que “se há domínio das «ciências da comunicação» em que a multiplicidade e a diversidade são a regra ele é, certamente, o das «teorias da comunicação»”. A evolução do pensamento acerca dos efeitos dos *media* tem sido influenciado por interesses políticos, legislativos, mudanças tecnológicas, acontecimentos históricos, atividades realizadas por grupos de pressão e por preocupações da opinião pública, logo “não surpreende que não exista um caminho directo de desenvolvimento cumulativo” (McQuail, 2003, p. 423).

Podemos, pois, perceber que uma descrição cronológica das teorias existentes revela-se de difícil concretização, considerando a “pluralidade e a fragmentação deste campo de observação científica” (Mattelart & Mattelart, 1997, p. 9). Conforme referem ainda estes autores “fluxos e refluxos de problemáticas tornam impossível conceber esta trajetória de forma linear” (Mattelart & Mattelart, 1997, p. 10). Portanto, as teorias não surgem por ordem exata ou sequenciada, sendo coexistentes e delineadas pela oscilação do objeto destas, a comunicação (Silva & Júnior, 2009). No entanto é possível distinguir fases e teorias, as quais indicam algum grau de progressão e desenvolvimento ordenado, em que é perceptível a acumulação de conhecimento acerca desta temática (McQuail, 2003).

Assim, nos primeiros modelos teóricos elaborados acerca dos efeitos da comunicação, foi atribuído aos *mass media* um enorme poder, posição acolhida pela teoria das balas mágicas ou da agulha hipodérmica (Sousa, 1999). Já o paradigma funcionalista, no qual se integram teorias como a do fluxo de comunicação em múltiplas etapas, começou a relativizar o poder que inicialmente foi atribuído aos *media*. Mais recentemente redescobriu-se o poder da comunicação social, sendo-lhe atribuída novamente capacidade de influência, no entanto distinta da que havia sido inicialmente mencionada (Wolf, 1999). Focou-se a atenção nas mudanças de longa duração provocadas pelos *media*, nomeadamente os seus efeitos nos “climas de opinião, estruturas de crença, ideologias, padrões culturais e formas institucionais de produção mediática” (McQuail, 2003, p. 426).

Importa assim abordar algumas das teorias da comunicação, que se creem pertinentes para o presente trabalho, tendo em conta que as imagens têm efeitos de *agenda-setting*, reforçando os enquadramentos estabelecidos pelos *media* (Sousa, 1998a).

Para um maior aprofundamento das teorias das balas mágicas ou agulha hipodérmica, paradigma de Lasswell, *two-Step* e *multi-step flow of communication*, e estudos da persuasão, consultar o Anexo 1.

### **1.1.1. Agenda-setting e gatekeeping**

Santos (2001) clarifica que a hipótese do *agenda-setting* foi desenvolvida por Malcolm McCombs e Donald Shaw, na década de 1970, sendo o seu fundamento baseado na premissa de que os meios de comunicação, ao prestarem atenção a certos acontecimentos em detrimento de outros, produzem efeitos sobre as pessoas. Portanto “a comunicação social é que diz ao público em geral quais são os temas importantes da actualidade” (Santos, 2001, p. 112).

Conforme explicam McCombs e Shaw (1972) os *media* são as principais, e por vezes as únicas, fontes de informação para grande parte dos indivíduos. Shaw (1979) afirma que os *media* são persuasivos, na medida em que focam a atenção do público sobre questões e assuntos específicos, sucedendo que as pessoas tendem a incluir ou a excluir das suas cognições o que os *media* incluem ou excluem dos seus conteúdos informativos.

Contudo, para Santos (2001), este processo constitui-se como um problema de representação da realidade, uma vez que o grande público perde o contacto com grande parte da realidade, ficando sob a dependência da mediação realizada pelos *media*. Este autor refere, ainda, que o efeito do agendamento, realizado pela comunicação social, “parece reflectir-se, a um primeiro nível, na definição do que constitui ou não um tema da actualidade. A um segundo nível, o *agenda-setting* vai ainda mais longe, ao estabelecer a própria hierarquia e prioridade dos temas” (Santos, 2001, p. 115). O *agenda-setting* faz, de certa maneira, retornar a ideia que os *media* exercem grande influência sobre os indivíduos (Santos, 2001).

Torna-se, por isso, pertinente perceber quem determina os assuntos a serem abordados pelos *media*. Portanto, no processo de seleção dos temas que integram os conteúdos das notícias transmitidas pelos *media* há a intervenção de diversos profissionais, os quais são denominados *gatekeepers*. Wolf (1999) alude ao conceito de *gatekeeper* esclarecendo que este foi elaborado por Kurt Lewin, em 1947, num estudo acerca das dinâmicas dos grupos sociais, nomeadamente as decisões domésticas de aquisição de alimentos. Neste estudo são identificados canais por onde fluem comportamentos, acerca de um determinado tema, em que existem zonas que funcionam como porta ou filtro. Lewin (1947) afirmou, então, que este conceito tanto se aplica às decisões de aquisição de comida, como à transmissão de notícias pelos meios de comunicação. Neste processo “as zonas filtro são dirigidas tanto por regras imparciais como por «gatekeepers». Neste último caso, uma pessoa ou um grupo têm «o poder» de decidir entre «dentro» ou «fora»” (Lewin, 1947, p. 145). Esta afirmação

esclarece que um indivíduo, ou um grupo de indivíduos, têm a capacidade de incluir ou excluir o que circula nos canais de comunicação.

Também McQuail (2003), aludindo ao termo *gatekeeper*, menciona que o termo *gatekeeping* (controle de entradas) tem sido bastante usado como metáfora para descrever o processo pelo qual se fazem as seleções no trabalho dos media, em especial decisões de admitir ou não que uma dada notícia passe através das «portas» de um meio noticioso e entre no circuito das notícias. (p. 280)

Similarmente, Sousa (2006) indica que a metáfora do *gatekeeper* relaciona-se com a existência de momentos, em que o jornalista, responsável por selecionar as notícias, decide quais deixa passar e quais não deixa. Assim, “esses momentos de decisão correspondem, na metáfora, aos portões (gates). O jornalista corresponde, na metáfora, ao porteiro (*gatekeeper*)” (Sousa, 2006, p. 216).

Aludindo aos *gatekeepers* e aos fatores que influenciam a escolha e agendamento das notícias, Littlejohn e Foss (2009) explicam que

vários investigadores sugeriram que a agenda pública influencia a agenda dos media: o público deixa claro aos meios de comunicação (através classificações, estudos de audiência, pesquisa de mercado e padrões de consumo) o que querem assistir e ler, e os media limitam-se a responder. Outros investigadores argumentaram que os políticos e os profissionais de relações públicas contribuem para o agendamento dos media. (p. 32)

Verifica-se que os responsáveis pelo *agenda-setting* são influenciados por diversos fatores, sendo que alguns autores caracterizam este processo como *agenda building*, uma vez que se trata de um processo coletivo e de influência recíproca entre público, *media* e políticos (Littlejohn & Foss, 2009). Também Galtung e Ruge, em 1965, introduziram, no processo de seleção de notícias, a noção de que existem vários critérios de noticiabilidade ou de valor-notícia. No entanto, o conceito de *gatekeeping* tem sido constantemente reformulado, uma vez que revela diversos pontos fracos, nomeadamente a simplificação do processo de seleção das notícias e a sua tendência para individualizar a sua escolha e a tomada de decisão (McQuail, 2003).

### 1.1.2. Do agendamento ao *framing*

Os estudos acerca do *agenda-setting* “ganham cada vez mais importância justamente porque os meios de comunicação de massa assumem um papel fundamental na disseminação das informações no mundo contemporâneo” (Colling, 2001, p. 92). Além da capacidade que os *media* têm em nos oferecer os assuntos com os quais nos iremos preocupar, estes têm “o poder de nos dizer como devemos pensar os temas” (Colling, 2001, p. 94), o que é explicado através do conceito de *framing*, ou enquadramento.

Assim a definição de *framing* “aponta para a existência de um processo graças ao qual determinados elementos são incluídos ou excluídos de uma potencial mensagem ou da sua interpretação em virtude de princípios organizadores da comunicação” (Correia, 2011, p. 49). Para Wolf (1999), a fase do *framing* pressupõe a atribuição de um quadro interpretativo àquilo que foi coberto pelos *mass media*. Assim, o *framing* é construído através das palavras-chave, das metáforas, dos conceitos, dos símbolos e das imagens visuais na notícia narrada (Colling, 2001).

Portanto, o agendamento e o *framing* estabelecem-se como “processos em que se fazem sobressair temas e quais os esquemas interpretativos que se podem aplicar a esses temas considerados relevantes” (Correia, 2011, p. 36).

### 1.2. Critérios de noticiabilidade

A noticiabilidade, conforme explica Wolf (1999), é constituída pelo conjunto de requisitos que se exigem dos acontecimentos para que venham a adquirir o carácter de notícia. Consiste num conjunto de critérios, operações e instrumentos com que os OCS escolhem, de um número indeterminado de factos, uma quantidade finita e estável de notícias (Wolf, 1999). Contudo, esses critérios de noticiabilidade, ou de valor-notícia, não dependem unicamente de escolhas subjetivas por parte do órgão de informação (Sousa, 2001).

Entre os primeiros estudos sobre a noticiabilidade está o de Galtung e Ruge (1965). Estes indicam vários critérios de noticiabilidade durante o processo de *gatekeeping*, nomeadamente a frequência, a intensidade, a significância, a imprevisibilidade ou escassez, a continuidade, a referência a nações de elite, a referência a pessoas e referência a algo negativo, entre outros, referindo que um acontecimento é tanto mais noticiável quanto maior número de critérios que possuir. Salientam ainda que o desvio para a negatividade nas notícias estará diretamente relacionado com o critério frequência, e com o facto de as notícias

negativas serem “mais facilmente consensuais e inequívocas no sentido que haverá acordo acerca da interpretação do acontecimento como negativo” (Galtung & Ruge, 1965, p. 69).

Para Traquina (2002) os critérios de noticiabilidade constituem-se como os valores-notícia que vão determinar se um acontecimento é suscetível de se tornar notícia. Wolf (1999) refere que os valores-notícia estão presentes ao longo de todo o processo de produção jornalística, isto é, desde a seleção dos acontecimentos até à construção das notícias. Estes derivam de considerações relativas ao conteúdo do acontecimento (importância e interesse), relativas ao produto informativo (conjunto de processos de produção, de realização e de disponibilização das informações), relativas ao público (imagem que os jornalistas têm acerca dos destinatários da notícia) e relativas à concorrência (relações entre os *media*) (Wolf, 1999).

Dijk (in Sousa, 1999) refere que existem valores jornalísticos formulados em duas categorias, em que a primeira estaria relacionada com termos económicos (como a necessidade de vendas e lucro), e a segunda relacionada com as rotinas e a produção de notícias numa organização, ou seja, a atmosfera competitiva dos *media* (o desejo de obter a melhor notícia). Partindo destes valores este autor define vários critérios de noticiabilidade, como a novidade, a atualidade, a consonância com normas, valores e atitudes compartilhadas, a relevância para o destinatário da notícia, a proximidade geográfica, social, e psico-afectiva e, por último, desvio e negatividade (Dijk, in Sousa, 1999).

Para Sousa (2001), os critérios de valor-notícia são, principalmente, de natureza social, ideológica e cultural, embora este não exclua a atuação de natureza pessoal e subjetiva sugerindo, por exemplo, o poder que os diretores poderão ter na definição do que vai ser noticiado. Assim, esses critérios dependem de vários fatores, entre os quais a organização das rotinas de produção do órgão de comunicação, a sua hierarquia interna e o fator tempo (Sousa, 2001).

Sousa (1999) refere, ainda, um outro critério associado a meios físicos e tecnológicos. Sugere, por exemplo, que o que for difícil de fotografar poderá vir a ser desprivilegiado uma vez que complicaria os processos de cobertura fotojornalística (Sousa, 1999). Para ele, os critérios não possuem um carácter universal, são pouco claros e são mutáveis no tempo. Esta ideia de que os critérios de noticiabilidade são dinâmicos no tempo é também partilhada por Galtung e Ruge (1965) e Wolf (1999).

### 1.3. A fotografia e a imprensa

Desde o início do século XIX que vários estudiosos como Hercule Florence, Louis Daguerre, Joseph Nicephore Niépce, Fox Talbot, entre outros, levaram a cabo experiências que visavam a produção de imagens da realidade, de uma forma mecânica e automática. Estes aliavam os princípios da câmara escura e da fotossensibilidade dos materiais, os quais ainda se mantêm na fotografia da atualidade (Sousa, 2006). A fotografia surge num ambiente positivista, sendo considerada nesta altura, quase exclusivamente, como um registo da verdade.

Proporcionada por uma série de descobertas técnicas, bem como pela determinação do homem em encontrar um meio de representação mecânica da realidade, é devido às suas particularidades figurativas que vai ser adotada pela imprensa (Sousa, 1998b). Gisèle Freund, referindo-se ao advento da fotografia na imprensa, afirma que

a introdução da fotografia na imprensa é um fenómeno de uma importância capital.

Ela muda a visão das massas. Até então o homem vulgar apenas podia visualizar fenómenos que se passavam perto dele, na rua, na sua aldeia. Com a fotografia, abre-se uma janela para o mundo. (...) A palavra escrita é abstracta, mas a imagem é o reflexo concreto do mundo no qual cada um vive. (Freund, 1989, p. 107)

Daniel Souza explica que, quando a fotografia tem uma finalidade informativa, assume um carácter complementar de fiabilidade do texto escrito, deixando de ser uma mera ilustração (Souza, 2010). Assim, “as imagens publicadas pelos *media* são responsáveis pela recriação e legitimação de uma realidade seleccionada” (Souza, 2010, pp. 4-5). Vilches (1993) afirma que é a fotografia de imprensa que cria o próprio acontecimento. Este menciona que “ali, onde o fotógrafo decide apontar a sua câmara, nasce a cena informativa” (Vilches, 1993, p. 141).

#### 1.3.1. Fotojornalismo

A fotografia tem a habilidade de exibir o aspeto exterior e visível da realidade (Sousa, 1998b). Esta potencialidade foi aproveitada pela imprensa, originando o desenvolvimento do fotojornalismo que, através da informação visual, tem a capacidade de familiarizar o recetor com a situação representada imagetivamente. A fotografia permite-lhe, pois, uma enorme aproximação ao acontecimento ocorrido (Sousa, 1997).

Portanto, e como já referido, desde o momento da sua criação que a fotografia está associada ao conceito de verdade e à representação fiel da realidade. Conforme menciona Lombardi (2007, p. 26)

no fotojornalismo, por exemplo, a utilização da imagem fotográfica para a transmissão de informações possui um estatuto de testemunho visual. Na imprensa escrita, a imagem tem com frequência a função de comprovação para o conjunto das informações verbais que a acompanham: “veja, esta imagem é a prova do que está escrito”.

Porém, se nos primórdios do fotojornalismo, a fotografia era considerada como uma representação inquestionável da realidade, essa ideia não demorou a ser contestada. Cedo se percebeu que

a foto de imprensa é sempre uma visão parcial de um acontecimento. Não existe uma foto total de um feito, pode haver, isso sim, muitos pontos de vista sobre o mesmo fenómeno mas uma foto não esgota o conhecimento de uma ação ou de um objeto ou personagem. (Vilches, 1993, p. 141)

Compreende-se assim, que o fotojornalismo, para além de documentar a realidade, pode ser, também, uma forma de produção de opiniões e ideologias, realizado com um modo de expressão próprio.

Porém, a definição do conceito de fotojornalismo é cada vez mais difícil, devido sobretudo à falta de unidade na definição do conceito, à utilização de várias técnicas de abordagem ao mesmo tempo, e à existência de uma multiplicidade de pontos de vista acerca do assunto (Sousa, 1998b). Este autor define o fotojornalismo, em sentido lato, como a “actividade de realização de fotografias informativas, interpretativas, documentais ou «ilustrativas» para a imprensa ou outros projectos editoriais ligados à produção de informação de actualidade” (Sousa, 1998b, p. 5). Em sentido estrito, o fotojornalismo pode ser definido como “a actividade que pode visar informar, contextualizar, oferecer conhecimento, formar, esclarecer ou marcar pontos de vista («opinar») através da fotografia de acontecimentos e da cobertura de assuntos de interesse jornalístico” (Sousa, 1998b, pp. 5-6). Também Lombardi (2007, p. 44) afirma que “o fotojornalismo, em sentido estrito, tem como meta transmitir informação de maneira objectiva e instantânea”. Podemos, assim, considerar que o fotojornalismo é uma atividade que procura dotar a imprensa de imagens,

que têm como finalidade elucidar, dissecar, narrar, comprovar, fundamentar, testemunhar e ilustrar o texto e os sujeitos reproduzidos, exibindo os eventos passados e fornecendo pistas que auxiliam a interpretação de acontecimentos e problemáticas (Sousa, 1997).

Portanto, a fotografia é utilizada como veículo de informação, adquirindo assim valor jornalístico, porque é usada “para transmitir informação útil em conjunto com o texto que lhes está associado” (Sousa, 2002b, p. 7). A fotografia tem a capacidade de registrar historicamente um momento, o qual não pode ser reproduzido novamente. Na relação de espaço e tempo, com a reprodução da realidade, “a imagem fotográfica interrompe, detém, fixa, imobiliza, destaca, separa a duração, captando dela um único instante. Espacialmente, da mesma maneira, fraciona, levanta, isola, capta, recorta uma porção de extensão” (Dubois, 1993, p. 161). Também para Barthes (2008), a fotografia realiza um registo histórico de um momento, de um instante, o qual não poderá ser novamente reproduzido. Conforme explica este autor “aquilo que a Fotografia reproduz até ao infinito só aconteceu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (Barthes, 2008, p. 12).

Portanto o fotojornalismo tenta captar, numa ou várias imagens, um facto, um instante, irrepetível. Logo, “os fotojornalistas trabalham com base numa linguagem de instantes, numa linguagem do instante, procurando condensar num ou em vários instantes, «congelados» nas imagens fotográficas, toda a essência de um acontecimento e o seu significado” (Sousa, 2002b, p. 10).

Para um aprofundamento acerca da evolução histórica da fotografia de imprensa e do fotojornalismo, deve ser consultado o Anexo 2.

#### **1.4. A leitura da fotografia de imprensa**

As características particulares da fotografia, sobretudo a sua vertente documental, levaram o jornalismo a utilizá-la recorrentemente, “porque a imagem no campo jornalístico torna-se informação visual e contribui para o conhecimento, bem como para a compreensão dos acontecimentos” (M. Oliveira, 2012, p. 40).

Caujolle (in Sousa, 1997) refere que a ilustração, a informação, a eficácia de leitura e estética são as quatro grandes finalidades da fotografia de imprensa. Pesquisas realizadas na área das mensagens, que combinam enunciados verbais e fotografia, geralmente concluem que as fotografias destacam o valor da notícia porque acrescentam informação e podem ajudar a contextualizar e interpretar os enunciados verbais, podendo também funcionar como elemento de entrada para a leitura da notícia, ancorando o olhar (Sousa, 1997).



Swanson (in Sousa, 1997) refere que os elementos visuais, particularmente a fotografia, dominam a “leitura” da imprensa, sendo que muito do texto não é processado pelo leitor. Mas para Sousa (1997) é também possível que uma fotografia passe despercebida se não existir uma referência que a contextualize. Vilches (1993) faz uma análise das imagens presentes na imprensa, onde apresenta a ideia de um plano expressivo a que corresponderia um plano de conteúdo, o qual formaria o nível semântico da imagem. A existência de códigos de conteúdo promoveria a compreensão da imagem ao transformá-la em unidades de leitura. Segundo este autor, o leitor da imagem realiza vários atos de leitura de forma a compreender o seu significado global, fazendo uso de competências iconográficas, narrativas, estéticas, enciclopédicas, linguístico-comunicativas e modais (Vilches, 1993). M. Oliveira (2012) refere que o excesso de uso de imagens por parte dos *media* levou a uma perda da capacidade de leitura e de um vocabulário visual, remetendo-nos apenas para estereótipos simbólicos e não para a crítica ou reflexão das mesmas. Importa, pois, refletir não apenas em como são fabricadas as fotografias, mas também na forma como são usadas e consumidas (Sousa, 1997).

A mensagem presente nas fotografias de imprensa relaciona-se com outras mensagens presentes nos restantes elementos com as quais compartilha o espaço das páginas onde está impressa, nomeadamente o texto e outros recursos visuais, que vão orientar o sentido de leitura na página e o sentido de leitura da própria imagem (Baptista & Abreu, 2010). Estes autores referem duas estruturas que servem de suporte à informação nas páginas dos jornais que são a estrutura visual, apresentada a partir da imagem fotográfica, constituída por linhas, tons, composição, direção, cor, escala, etc., e a estrutura linguística, composta por palavras, que é apresentada nos textos (Baptista & Abreu, 2010). Carvalho (2012) explica que existe uma inter-relação entre texto escrito, imagens, fotografias e outros elementos gráficos combinados na paginação ou no *layout* da página, sendo que este conjunto “reproduz um sistema de convenções, construindo significados específicos” (Carvalho, 2012, pp. 22-23).

Assim, um discurso pode ser analisado sob o prisma da linguística ou da semiótica. A forma como estes elementos são colocados na página envolvem escolhas por parte da equipa do jornal e condicionam a trajetória de leitura da página, através da criação de hierarquias e assimetrias. Segundo Silvestre (2010) as relações assimétricas podem ser criadas em relação à posição, à distância, ao tamanho, ou a outro tipo de relações. Como tal, para esta autora, todos os elementos provenientes de sistemas semióticos diversos que ocorrem na construção de um texto multimodal devem ser “analisados, relacionados uns com os outros e interpretados em termos das escolhas feitas entre os recursos semióticos disponíveis e em

termos das suas contribuições para a função social e comunicativa do texto” (Silvestre, 2010, p. 84). Logo “o conceito de multimodalidade torna-se indispensável para entender o significado construído por esses textos” (Carvalho, 2012, p. 23).

Hodge e Kress são considerados os pioneiros dos estudos em semiótica social aplicada a textos multimodais (Sellan, 2011). Portanto, “apreender os sentidos implicados nas operações comunicativas gerais sugere considerar todos os demais modos semióticos que acompanham o modo verbal” (Sellan, 2011, p. 631).

#### **1.4.1. Fotografia e texto**

O contributo de Roland Barthes é importante para a compreensão das imagens fotográficas, em geral, mas também para a análise das mesmas enquanto “mensagem” e enquanto elementos de uma estrutura multimodal, que é a imprensa.

Segundo Barthes (1986), a fotografia de imprensa, que constitui um suporte icónico, está longe de ser uma estrutura isolada, uma vez que partilha a comunicação com, pelo menos uma outra estrutura, que é o texto, ou seja, com um suporte linguístico. Deve, por isso, ser feita uma análise de cada estrutura em separado, e apenas quando se tiver esgotado o estudo de cada estrutura se poderá compreender a maneira como se completam (Barthes, 1986).

Segundo Barthes (1986, p. 15) “uma fotografia jornalística é um objeto trabalhado, produzido, composto e elaborado segundo normas profissionais, estéticas ou ideológicas que constituem outros tantos factores de conotação”. Assim, elementos em conjunto com a fotografia, tal como o texto, introduzem conotações no “analógico fotográfico”, podendo vir até a constituir-se como uma “mensagem parasita” (Barthes, 1986).

Sousa (2006) considera que a fotografia não transmite determinadas informações, daí que, na imprensa tenha que ser complementada com textos que orientem o sentido da mensagem. O exemplo dado é o de um conceito abstrato, como o de “inflação”. Neste caso poderiam ser fotografadas etiquetas de preços, sugerindo o conceito, mas a noção de que se estaria a falar de “inflação” só seria claramente entendida através de um texto complementar (Sousa, 2006).

Assim, para Sousa (2001), na imprensa o texto tem várias funções, entre as quais, direcionar a atenção para a fotografia ou para alguns dos seus elementos, complementar a informação da fotografia, ancorar o significado da fotografia, conotar a fotografia, ou ainda analisar ou interpretar a fotografia.

Para uma breve abordagem aos conceitos de semiótica e semiologia, atente-se ao Anexo 3.

### **1.5. Elementos da fotografia de imprensa**

Olhar para uma imagem “é entrar em contato, a partir do interior de um espaço real que é o do nosso universo cotidiano, com um espaço de natureza bem diferente, o da superfície da imagem” (Aumont, 2002, p. 136). Logo, ao visualizarmos uma imagem na imprensa, “percebemos não só a sua estrutura visual, mas também a interpretamos como sendo um texto não escrito que se há-de ler” (Vilches, 1993, p. 39). Conforme explica este autor, “na imagem, o aspeto expressivo ou significativo tem de ser considerado uma «superfície textual» que tem uma certa complexidade, ou seja, como um conjunto de sinais e códigos, e não de elementos isolados” (Vilches, 1993, p. 40).

Existem elementos plásticos na imagem que “a caracterizam como conjunto de formas visuais e que permitem constituir essas formas” (Aumont, 2002, p. 136). Estes elementos são a superfície da imagem e a sua organização, ou seja, as relações geométricas estabelecidas entre as diversas partes da imagem, a gama de valores, que se refere à maior ou menor luminosidade das diversas partes da imagem, a gama de cores, ou seja, as cores da imagem e as suas relações de contraste, os elementos gráficos, que determinam a estrutura da imagem, e o suporte da imagem, que proporciona a sua perceção (Aumont, 2002). Para um melhor entendimento acerca da perceção visual das imagens, atente-se ao Anexo 4.

A génese da imagem fotográfica evidencia certas características, como, por exemplo, o contraste e o grão, os quais podem dificultar a comunicação, mas que, sendo utilizados intencionalmente, permitem a expressão criativa do fotógrafo (Fontcuberta, 1990). Estes constituintes estão sempre presentes, sendo que, quando o fotógrafo se esforça por dissimulá-los, aproxima-se da fotografia documental. Por outro lado, se estes elementos forem acentuados, o fotógrafo pode empregá-los para atribuir à imagem um discurso pessoal informativo, interpretativo ou até poético (Fontcuberta, 1990).

Podem ser identificados muitos elementos passíveis de reconhecer o controlo visual do fotojornalista sobre a imagem. Os mais comuns são o uso da regra dos terços, a perspetiva linear, o enquadramento, a silhueta, o momento decisivo, a nitidez ou foco seletivo, o primeiro plano dominante, o controle da profundidade de campo, a introdução de desordem numa situação controlada, a textura, a justaposição, os reflexos, a perspetiva, entre outros (Nighswander, cit. in Sousa, 1997). Rosenblum (cit. in Sousa, 1997) define ainda outras

características técnicas da fotografia, tais como o centro de interesse como centro da composição, o posicionamento frontal dos sujeitos, a verticalidade e as proporções realistas e escala natural.

Conforme Sousa (1997), o produto fotojornalístico pode ser concebido através de rotinas técnico-processuais e constrangimentos de ordem histórica, organizacional, ou outras. A variação do enquadramento, dos planos, das angulações, dos pontos de vista, ou de outros fatores, tem influência direta no plano da significação, em que, por exemplo, a variação do plano pode dar a indicação da variabilidade da importância do conteúdo (Sousa, 1997). Assim, no âmbito do presente trabalho, foram tomadas em conta diversas variáveis, que pretendem codificar a perspectiva como o fotojornalista capta a situação, bem como outros aspetos relacionados com a edição do jornal, as quais poderão ter influência direta na percepção da imagem por parte dos observadores.

### **1.5.1. Enquadramento, plano e angulação**

O enquadramento diz respeito ao “processo mental e material (...) pelo qual se chega a uma imagem que contém determinado campo visto sob determinado ângulo e com determinados limites exactos” (Aumont, 2002, p. 153). Esta característica está relacionada com o espaço que ocupa a imagem e o seu formato, permitindo a discriminação de objetos ao longo de um eixo vertical e um eixo horizontal (Vilches, 1993). O enquadramento está, portanto, diretamente ligado ao formato da imagem, o qual condiciona a forma como a mesma é interpretada pelo leitor. Segundo Mishyna (2012), os formatos pouco comuns conferem dramatismo à fotografia. O exagero na altura ou largura, bem como os formatos assimétricos podem servir para a realçar, e o elemento mais entediante é o quadrado, por ser geometricamente simétrico (Mishyna, 2012).

A fotografia de imprensa “é uma unidade de significação precisamente porque se consubstancia num plano” (Sousa, 2002b, p. 78). A característica de volume de uma fotografia de imprensa pode dividir-se em dois aspetos essenciais, a escala do plano e a angulação do plano (Vilches, 1993). A escala do plano fornece informação acerca do tamanho e distância dos objetos fotografados, e a angulação do plano refere-se à inclinação dos objetos dentro do enquadramento da fotografia (Vilches 1993).

No que diz respeito à escala dos planos, estes podem-se dividir em quatro tipos, “embora as denominações e as tipologias dos planos sejam variáveis, consoante os autores” (Sousa, 2002b, p. 78). Assim, os planos gerais são abertos, de natureza essencialmente

informativa, servindo, essencialmente para situar o observador, mostrando um local concreto. Os planos de conjunto são um pouco mais fechados “onde se distinguem os intervenientes da ação e a própria ação com facilidade e por inteiro” (Sousa, 2002b, p. 79). Os planos médios têm a finalidade de relacionar os objetos e os sujeitos representados fotograficamente, aproximando-se, de uma forma objetiva, da realidade, sendo que “um plano médio mais aberto pode considerar-se um plano de três quartos ou plano americano; um plano médio mais fechado pode considerar-se um plano próximo” (Sousa, 2002b, p. 79). Por fim o grande plano realça particularidades e, por ter menos elementos representados, é, na maior parte das vezes, menos polissêmico e informativo, e mais expressivo do que os planos mais gerais (Sousa, 2002b).

Kress e Leeuwen (2006) afirmam que a distância que as pessoas mantêm umas das outras depende da sua relação social, sendo que essas distâncias determinam, ao mesmo tempo, o quanto essa pessoa ocupa o nosso campo de visão. Portanto “o tamanho do enquadramento pode também sugerir a relação social entre o observador e objetos, edifícios e paisagens” (Kress & Leewen, 2006, p. 127).

Na fotografia de imprensa há que considerar ainda os ângulos de tomada de imagem, que é “o ângulo que a máquina fotográfica forma com a superfície” (Sousa, 2002b, p. 79). A escolha da angulação do plano “é determinante, uma vez que reforça ou contradiz a impressão de realidade que está ligada ao suporte fotográfico” (Joly, 1994, p. 109). Portanto “as angulações do enquadramento são conhecidas como picado «um enquadramento a partir de cima», frontal «um enquadramento perpendicular ao objeto», contrapicado «um enquadramento a partir de baixo»” (Vilches, 1993, p. 41). Joly (1994) explica que os ângulos dos pontos de vista são relacionados convencionalmente a determinadas significações.

Assim

o picado e a impressão de esmagamento das personagens (...), ou o contra-picado e a sensação de uma maior significação(...). Entretanto, o ângulo normal, *à altura do homem e de frente* é aquele que mais facilmente dá uma impressão de realidade e *naturaliza* a cena, uma vez que imita a visão *natural*. (Joly, 1994, p. 109)

Kress e Leeuwen (2006) referem que um ângulo frontal implica um maior envolvimento do observador com a imagem, um ângulo elevado atribui ao observador um maior poder, e um ângulo baixo atribui às pessoas ou objetos representados na imagem, maior poder sobre o observador.

A produção de uma imagem implica também a seleção de um ângulo horizontal em relação ao assunto fotografado, o qual possibilita uma expressão de atitudes subjetivas em relação ao mesmo (Kress & Leewen, 2006). Portanto

a diferença entre um ângulo oblíquo e um ângulo frontal é a diferença entre desprendimento e envolvimento (...). O ângulo frontal diz, como que, “O que vê é parte do nosso mundo, algo com que estamos envolvidos”. O ângulo oblíquo diz, “O que vê aqui não é parte do nosso mundo, é o mundo deles, algo com que não estamos envolvidos”. (Kress & Leewen, 2006, p. 136)

A representação de pessoas de costas é também complexa e ambivalente, podendo tanto representar uma grande proximidade com o assunto, como implicar distanciamento entre o observador e o assunto fotografado (Kress & Leewen, 2006).

Assim, podemos dividir a dominância do ponto de vista em planos frontais dominantes, planos de perfil dominantes, planos semifrontais dominantes e planos de costas dominantes (Sousa, 1997).

### **1.5.2. Profundidade de campo e fundo**

A profundidade de campo de uma fotografia é, sobretudo, consequência de dois fatores mecânicos, a abertura do diafragma e a distância focal da objetiva da máquina fotográfica. Assim, a profundidade de campo consiste na distância entre os planos nítidos mais próximo e mais afastado da imagem, ou seja, a zona de nitidez da imagem em termos de profundidade (Sousa, 2002b).

Também a distância focal da objetiva influencia diretamente a profundidade de campo. Neste sentido “a noção de *profundidade de campo*, em fotografia (...), designa um processo ótico que permite obter imagens tão nítidas no primeiro como no último plano, graças à utilização de uma objetiva com uma focal curta” (Joly, 1994, p. 110)

A escolha das objetivas poderá, por isso, influenciar a expressividade de uma fotografia. As objetivas normais aproximam-se da visão natural do olho humano e dão uma ideia de maior naturalidade, as objetivas que têm uma maior distância focal vão jogar com a nitidez e com a desfocagem, esmagando a perspectiva e proporcionando representações mais expressivas. Por fim as objetivas com pouca distância focal, comumente denominadas de grande angular ou olho de peixe, deformam a perspectiva e produzem efeitos dramáticos notoriamente deturpadores (Joly, 1994).

A profundidade de campo pode influenciar ainda a percepção do fundo das imagens. “No fotojornalismo, por princípio, os motivos têm de se destacar claramente do seu fundo. Um fundo confuso, face ao qual o motivo se dilua ou perca importância, raramente permite construir uma mensagem imagística clara” (Sousa, 2001, p. 453). Segundo Sousa (1997), o fundo de uma imagem tanto poderá realçar como camuflar um objeto. Assim podemos encontrar fundos tendencialmente neutros, fundos com elementos suscetíveis de desviar a atenção do motivo e do contexto, e fundos com elementos suscetíveis de favorecer a atenção no motivo e/ou a contextualização do representado (Sousa, 1997).

### **1.5.3. Linhas de força e equilíbrio**

A experiência visual é dinâmica, e o que uma pessoa percebe não é apenas a disposição dos objetos, cores, formas e tamanhos, mas sobretudo um jogo de tensões dirigidas (Arnheim, 1974). Logo, na imagem fotográfica existem linhas de força que vão conduzir o olhar do observador, sendo que

podem ser implícitas (quando são formadas por pontos ligados, por exemplo, uma pessoa a olhar para outra, uma pessoa a seguir a outra, etc.) ou explícitas (quando são visíveis como linhas, por exemplo, uma corda, um muro, os alicerces de um edifício, um cordão humano, uma pessoa vista com base na altura, etc.). (Sousa, 2002b, p. 88)

Deste modo, o fotojornalista poderá fazer uso das linhas de força com o intuito de direcionar o olhar para o assunto principal, ou de o obrigar a realizar uma leitura orientada da imagem, forçando o observador a percorrer vários pontos da imagem que são unidos pelas linhas de força (Sousa, 2002b). As linhas horizontais e verticais têm tendência para fornecer uma sensação de estatismo, enquanto as linhas oblíquas introduzem na imagem tensão dinâmica (Sousa, 2002b).

Frost (in Mishyna, 2012) explica que o movimento ou a ação, numa imagem, podem ser enfatizados através da presença de diagonais, uma vez que estas causam drama e excitação.

Existe equilíbrio numa imagem quando as linhas de força estão distribuídas de uma maneira equilibrada, sendo a simetria a expressão mais manifesta de equilíbrio (Sousa, 2002b). O equilíbrio é um estado em que duas forças, de igual intensidade, puxam em direções opostas (Arnheim, 1974). Assim, “esta definição é aplicável ao equilíbrio visual. Tal como os corpos físicos, cada padrão visual finito possui em fulcro ou centro de

gravidade” (Arnheim, 1974, p. 19). Conforme refere ainda este autor, exceto para as formas regulares, não é conhecido nenhum método de cálculo racional que substitua o sentido intuitivo de equilíbrio do nosso olho (Arnheim, 1974).

Portanto, o equilíbrio estático origina sensações de estatismo, o equilíbrio dinâmico cria uma certa tensão, o que vai favorecer uma leitura ativa da imagem, e o desequilíbrio vai provocar tensão, gerando uma leitura ainda mais ativa (Sousa, 2002b).

#### **1.5.4. Composição**

Quando se fala da disposição dos elementos da fotografia entra-se no domínio da composição, ou seja, “quando se fala da informação que é acrescentada ao enquadramento, quando se fala dos elementos da imagem e da forma como esses elementos competem pela atenção do leitor” (Associated Press, cit. in Sousa, 2002b, p. 80). A colocação do motivo no centro é a forma mais comum de composição de uma fotografia, resultando em motivos simétricos que criam, normalmente, uma imagem repousante e equilibrada (Sousa, 2002b). Outra forma de composição é a utilização da regra dos terços. Esta é uma forma clássica de definição das composições fotográficas e consiste na divisão da imagem em terços verticais e horizontais, de forma a formar nove pequenos retângulos (Sousa, 2002b). Assim, “os pontos definidos pelo cruzamento das linhas verticais e horizontais são pólos de atracção visual, podendo ser aproveitados para a colocação do tema principal ou da parte mais importante do tema principal” (Sousa, 2002b, p. 80). Segundo Aumont (2002, p. 150), “a imagem só é interessante e funciona bem se alguma coisa nela estiver descentrada (e puder, portanto, ser imaginariamente confrontada com o centro absoluto mas inquieto que somos nós, espectadores)”.

Também Joly (1994) alude à composição da imagem, explicando que esta é um dos utensílios plásticos principais da mensagem visual de uma fotografia e “tem um papel essencial na hierarquização da visão e, portanto, na orientação da leitura da imagem” (Joly, 1994, p. 112).

#### **1.5.5. Estrutura formal**

Na distribuição da informação escrita e de outros elementos que constituem a mensagem jornalística, a página constitui-se como o suporte essencial (Damasceno, 2013). Portanto, “a relação que existe entre a fotografia e a página, e entre estas e a totalidade das



páginas, constitui a superfície fotográfica do jornal, lugar onde acontece a construção e a leitura da informação” (Vilches, 1993, p. 54).

O comportamento de leitura de um jornal não é o mesmo de um livro normal, que se lê do princípio para o fim (Vilches, 1993). Logo,

o leitor pode, no caso do jornal, ler uma informação começando pelo título e, a seguir, o primeiro parágrafo do texto, mas também olhar para a foto, ler o título e, em vez de ler o texto, continuar para a foto da próxima página. (Vilches, 1993, p. 54)

Conforme Teixeira (2011) a hierarquia visual da página de um jornal assume grande relevância ao nível da facilidade de leitura da notícia. Segundo esta autora, é através da hierarquia visual que os olhos do leitor são orientados para um determinado circuito de leitura, condicionando, por sua vez, a percepção de importância, das notícias e das imagens.

Assim, “o posicionamento dos componentes é crucial no processo de design – a opção de ocupar o topo ou a base da superfície provoca diferentes percepções do conteúdo” (Damasceno, 2013, p. 26). Deste modo, a localização espacial dos elementos na imagem não é indiferente, porque os padrões de leitura não conferem o mesmo valor aos diferentes locais da página (Péninou, 1970).

Mishyna (2012) explica que o movimento dos olhos, ao ler uma página de um jornal é, por norma, realizado a partir do canto superior esquerdo, o qual consiste na área de primeiro contacto visual da página, fazendo depois um percurso diagonal até ao canto inferior direito. Assim, as partes da página de um jornal a que são dadas instintivamente menos atenção, são o canto superior direito e o canto inferior esquerdo. Também Garcia (in Teixeira, 2011) refere que a sequência natural do movimento do olho é da direita para a esquerda, de uma cor forte para o preto e branco e de um grande elemento para algo pequeno.

Contudo, García, Stark e Miller (in Sousa, 2001) explicam que os leitores tendem a entrar nas páginas a partir do local onde estão os elementos gráficos mais poderosos, nomeadamente fotografias e outras imagens, independentemente da sua localização e saturação de cor, sendo que, quanto maior for o tamanho de uma fotografia, mais atenção esta vai gerar. Estes autores explicam ainda que, ao depararem-se com as páginas de um jornal, os leitores tendem a movimentar o olhar da direita para a esquerda, observando a fotografia dominante na página ímpar, olhando de seguida para a fotografia dominante ou título na página par (García et al., in Sousa, 2001). Também Holsanova, Rahm e Holmqvist (2006, p. 84) confirmam que os pontos mais comuns de entrada, na leitura de uma página de jornal, são as imagens e os títulos das notícias.

Portanto, uma notícia com maior importância deverá ser assinalada, ao leitor, pelo seu posicionamento na página, contendo uma imagem maior, um título maior, e maior largura de coluna. Por outro lado, os temas de menor importância devem ocupar menos espaço na página, e os seus elementos deverão apresentar menores escalas (Damasceno, 2013). Conforme já referido, a dimensão da imagem está também “entre os elementos fundamentais que determinam e especificam a relação que o espectador vai poder estabelecer entre seu próprio espaço e o espaço plástico da imagem” (Aumont, 2002, p. 140).

Segundo Vilches (1993), existe uma propensão, por parte da imprensa, para utilizar as fotografias nas páginas ímpares, existindo também zonas de preferência específicas em cada página, na repartição espacial de fotografias. Damasceno (2013) refere que “historicamente, de modo geral, as páginas pares eram reservadas às notícias secundárias, com menor relevância, ao passo que, em compensação, as páginas ímpares alocavam o material mais importante” (p. 31).

#### **1.5.6. Conteúdo emocional**

A emoção é vulgarmente tomada como o equivalente de sentimento ou paixão (Aumont, 2002). No entanto, na imagem, o sentido de emoção deve ser diferenciado desta associação, uma vez que “estes dois últimos designam «secundarizações» do afeto, que já engajam em uma série de representações – ao passo que a emoção guarda um carácter mais «primário» e costuma ser vivida como desprovida de significação” (Aumont, 2002, p. 122). Assim, na imagem “observa-se uma divisão entre abordagens «neutras» da emoção, considerada como reguladora da passagem à acção, e abordagens mais negativas, que consideram a emoção como sinal de disfunção correlata a uma baixa dos desempenhos do sujeito” (Vanoye, cit. in Aumont, 2002, p. 122). Conforme explica Aumont (2002), é a segunda abordagem que “é dominante em toda a literatura sobre a imagem *espectacular*, a que é produzida com destino a um espectador colectivo, de massa” (Aumont, 2002, p. 122).

No entanto, existem autores que defendem a existência de uma certa neutralidade fotojornalística (Sousa, 1997). É o caso de Tuchman (1972) que defende a existência de uma certa isenção e objetividade no jornalismo, ainda que com uma finalidade defensiva. Este explica que a objetividade “refere-se a procedimentos de rotina que podem ser exemplificados como atributos formais (...) e que protegem o profissional dos seus erros e dos seus críticos. Parece que a palavra «objetividade» é usada de forma defensiva como um ritual estratégico” (Tuchman, 1972, p. 678).

Sousa (1997) refere-se à objetividade das fotografias de imprensa, e ao seu conteúdo emocional, debatendo o desvio para a negatividade enquanto valor-notícia predominante na generalidade da imprensa. Segundo este autor, podem salientar-se três categorias, no intuito de averiguar quais as emoções transmitidas pelas fotografias. Assim, em relação à fotografia de imprensa podemos diferenciar a existência de emoções tendencialmente negativas, emoções tendencialmente positivas e emoções tendencialmente neutras (Sousa, 1997).

#### **1.5.7. Critérios de fotonoticiabilidade**

Desde o estudo realizado por David White, em 1950, que se considerou que a seleção de informação era um procedimento complexo, subjetivo e pouco claro (Sousa, 2002b). Portanto, “é um facto bem conhecido na psicologia individual que as pessoas tendem a perceber como verdadeiros somente os acontecimentos que se encaixam em suas próprias crenças sobre o que é provável que aconteça” (White, 1950, p. 390). Assim, a comunidade ouve como um facto “apenas aqueles eventos que o jornalista, como representante da sua cultura, acredita serem verdade” (White, 1950, p. 390). Conforme já mencionado os jornalistas recorrem aos critérios de noticiabilidade, relevância ou valor-notícia, os quais correspondem à valorização de certas características de determinados factos, para decidirem sobre a sua transformação, ou não, em notícia (Sousa, 1997).

Portanto, tal como para as notícias, existem valores de fotonoticiabilidade relativos à fotografia de imprensa que podem ser identificados, embora se admita o seu carácter esquivo e opaco, e a sua natureza volátil (Sousa, 1997).

#### **1.5.8. Procedimentos de manipulação do suporte material**

Segundo Vilches (1993), existem vários procedimentos de manipulação do suporte material da fotografia de imprensa.

Assim, podem acontecer procedimentos de supressão, de adjunção, de substituição e de comutação. Portanto, pode existir uma supressão retórica na expressão visual da fotografia quando se recorta o formato externo da fotografia, suprimindo uma parte, ou a totalidade, de um objeto ou personagem. Já a adjunção consiste na adição de elementos gráficos externos à fotografia, com o objetivo concreto de desviar a atenção do observador para a informação veiculada por esses elementos. A substituição, que também pode ser denominada por construção, é um processo conseguido “mediante uma alteração da imagem com base, em parte, numa supressão e numa adjunção” (Vilches, 1993, p. 125). Assim, a

substituição pode acontecer por uma exclusão parcial de elementos, como o fundo ou um personagem, e pela inclusão de imagens realistas ou elementos gráficos (Vilches, 1993). A comutação acontece geralmente por questões de funcionalidade gráfica, e o tipo mais frequente é a inversão das fotografias, onde se pretende mudar a orientação dos personagens (Vilches, 1993).

## **2. Polícia**

### **2.1. Conceito, missão e atribuições**

Embora a definição da Polícia e das suas funções seja frequentemente tomada como certa (Cain, in Reiner, 2010), esta comportou uma série de mudanças e evoluções ao longo dos tempos. A expressão polícia é polissémica, sendo que etimologicamente deriva do vocábulo grego *politeia*, estando associada à estrutura, organização, ou forma de governar de uma cidade (Dias, 2012). Conforme esclarece ainda este autor, o termo polícia tanto pode designar o agente de autoridade, se for usado no masculino, como as corporações que levam a cabo atividades de segurança pública, se for usado no feminino (Dias, 2012).

Conforme explica Crawford (2008), a polícia pode ser um grupo de profissionais empregados pelo Estado que visam o controlo do crime e a manutenção da ordem.

No âmbito do direito administrativo, a polícia pode ser definida como o modo de actuar da autoridade administrativa que consiste em intervir no exercício das actividades individuais susceptíveis de fazer perigar interesses gerais, tendo por objecto evitar que se produzam, ampliem ou generalizem os danos sociais que as leis procuram prevenir. (Caetano, 1990, p. 1150)

Portanto, a Polícia consiste numa atuação da autoridade, sendo o seu objeto a prevenção dos danos sociais, pressupondo-se o exercício de um poder condicionante e acautelador (Caetano, 1990). Neste âmbito, podemos aludir à distinção entre as diferentes modalidades de polícia, a polícia administrativa e a polícia judiciária, sendo que esta última “tem por objecto a prevenção dos crimes e a investigação daqueles que, não obstante, foram cometidos, com vista à repressão da criminalidade” (Raposo, 2006, p. 29). Já a polícia administrativa divide-se em polícia administrativa geral e polícia administrativa especial. A polícia administrativa geral é a atividade “que visa a observância e a defesa da ordem jurídica globalmente considerada” (Caetano, 1990, p. 1154). As polícias administrativas

especiais revestem-se de uma finalidade mais particular, sendo o seu propósito a observância e defesa de setores específicos da nossa ordem jurídica, como é o caso da economia, saúde, viação, e outros (Caetano, 1990).

No entanto a conceção de polícia não se esgota numa formulação centrada na prevenção de perigos gerais, causados por atividades individuais. Conforme explica Valente (2014)

não são só as actividades individuais que são susceptíveis de lesar ou colocar em perigo de lesão interesses ou bens jurídicos individuais e supraindividuais. Há actividades levadas a cabo pelas pessoas jurídicas ou colectivas capazes de lesar ou colocar em perigo de lesão aqueles bens jurídicos. (p. 52)

Neste sentido uma polícia moderna e contemporânea visa evitar perigos não só para os interesses gerais ou coletivos, mas também para os interesses singulares e individuais (Valente, 2014).

Importa assim aludir ao conceito de polícia em sentido orgânico, o qual consiste no “conjunto de serviços da Administração Pública com funções exclusiva ou predominantemente de natureza policial” (Dias, 2012, p. 72). Logo, estes serão corporações ou corpos, integrados no aparelho administrativo público, compostos por autoridades policiais e agentes de execução, em que as primeiras constituem-se como as chefias dos diferentes corpos de polícia, e os segundos como o restante pessoal com funções policiais, aos quais compete coadjuvar as autoridades policiais (Dias, 2012).

Portanto, a Polícia pode ser definida como um corpo de pessoas que tem a função de patrulha de locais públicos, que tem a responsabilidade de controlo da criminalidade e da manutenção da ordem (Reiner, 2010). Aqui insere-se o conceito de forças de segurança. Estas definem-se como

as corporações policiais que têm por missão assegurar a manutenção da ordem e segurança públicas e o exercício dos direitos fundamentais dos cidadãos, dispondo para o efeito de uma estrutura organizativa fortemente hierarquizada, especialmente habilitada para o uso colectivo de meios coercivos. (Raposo, 2006, p. 49)

Durão (2008) explica que em Portugal, principalmente desde a década de 1980, têm sido implementadas políticas que visam um distanciamento do passado salazarista e marcelista, com a pretensão de afirmar uma polícia com uma nova imagem na nossa ordem

democrática. Neste sentido, afastou-se a perspetiva de uma polícia repressiva, emergindo uma série de políticas públicas de segurança que a orientaram para um referencial de prevenção ou segurança.

Assim, e uma vez que a polícia “constitui um dos pilares do edifício da Administração Pública” (Raposo, 2006, p. 41), a atuação policial encontra-se norteadada pela Constituição da República Portuguesa (CRP). Conforme explica Raposo (2006), a atividade policial obedece aos princípios constitucionais enformadores, contidos no art.º 267.º da CRP: o princípio da desburocratização (n.º 1); o princípio da aproximação dos serviços às populações (n.º 1); o princípio da descentralização (n.º 2); e, o princípio da desconcentração (n.º 2). No art.º 272.º da CRP estão ainda consagrados alguns princípios relevantes no que concerne à organização e à atividade policial. Estes são o princípio de reserva de lei na definição do regime das forças de segurança, e o princípio da unidade de organização. O primeiro determina que legislar sobre o regime geral ou comum das forças de segurança é uma competência exclusiva da Assembleia da República (cf. o art.º 164.º, alínea u), da Constituição da República), enquanto a orgânica de cada força de segurança pode ser aprovada por Lei da Assembleia ou Decreto-lei do Governo. O segundo princípio proíbe a existência de forças de segurança de âmbito regional e local (Raposo, 2006).

No que respeita à missão da Polícia é também o art.º 272.º da CRP que no seu n.º 1 que determina que “a polícia tem por funções defender a legalidade democrática e garantir a segurança interna e os direitos dos cidadãos”. O n.º 3 deste mesmo artigo limita a sua atividade à “observância das regras gerais sobre polícia” e ao “respeito pelos direitos, liberdades e garantias dos cidadãos”, em que a defesa destes direitos constitui-se não apenas como um limite da sua atividade, mas como uma das finalidades da sua função (Canotilho & Moreira, 1993).

Importa referir também a Lei n.º 53/2007, de 31 de agosto (Lei Orgânica da PSP), que no seu art.º 1.º determina que a PSP “tem por missão assegurar a legalidade democrática, garantir a segurança interna e os direitos dos cidadãos, nos termos da Constituição e da lei”. No que concerne às suas atribuições o art.º 3.º, deste mesmo diploma, menciona entre outras, “a) garantir as condições de segurança que permitam o exercício dos direitos e liberdades e o respeito pelas garantias dos cidadãos, bem como o pleno funcionamento das instituições democráticas, no respeito pela legalidade e pelos princípios do Estado de direito”, assim como “b) garantir a ordem e a tranquilidade públicas e a segurança e a proteção das pessoas e dos bens”. O art.º 4.º refere que “a PSP não pode dirimir conflitos de natureza privada, devendo, nesses casos, limitar a sua ação à manutenção da ordem pública”.

## **2.2. Atuação policial e a sua relação com os OCS, em grandes eventos de cariz político**

O conceito de polícia aponta, de uma forma geral, para o controlo social formal indispensável para a manutenção da ordem da sociedade. Neste contexto importa realizar uma distinção entre dois conceitos, polícia e policiamento. Enquanto o conceito de polícia se pode referir a um tipo particular de instituição, o conceito de policiamento implica um conjunto de processos com uma função social específica (Reiner, 2010). Portanto, o policiamento “implica o conjunto de atividades que visam preservar a segurança de uma ordem social particular, ou a ordem social em geral” (Reiner, 2010, p. 5).

Conforme já mencionado, é dever da PSP garantir a manutenção da ordem pública, tendo em vista a prossecução da segurança interna e a defesa dos direitos dos cidadãos. É neste âmbito de atuação que se enquadra o policiamento, realizado pela PSP, em grandes eventos de cariz político. Clemente (2000) afirma que

a ordem pública é serva dos cidadãos e das instituições, na medida em que representa o princípio da segurança, sem o qual não há justiça, nem paz, nem sequer convivência social pacífica em liberdade, ou seja, a ordem pública não é um fim em si mesma, tão-só um meio instrumental. Na verdade a ordem pública enforma-se num compromisso entre a liberdade e a segurança, ou melhor, entre a livre manifestação de vontade de uns e o respeito pelos direitos dos outros. (p. 264)

Portanto, a ordem pública contém em si uma dupla finalidade, a de limite às liberdades individuais, e, simultaneamente, a de prossecução dessas mesmas liberdades (Oliveira, 2000). Assim, “a ordem pública é o ponto de equilíbrio entre a desordem suportável e a ordem indispensável” (Berlioz, cit. in Oliveira, 2000, p. 37).

Nos últimos anos têm ocorrido em Portugal grandes eventos de cariz político, sobretudo reivindicativos, potenciados pelo presente cenário de crise económica. Conforme define o projeto EU-SEC (*Coordinating National Research Programmes on Security during Major Events in Europe*, 2007), coordenado pela UNICRI (*United Nations Interregional Crime and Justice Research Institute*), um grande evento é caracterizado: pela presença de um grande número de pessoas; por uma grande popularidade ou grande significado histórico, político; por uma grande cobertura por parte dos *media* e/ou impacto internacional; pela participação de cidadãos ou grupos de diferentes países; e, pela presença de dignitários ou VIP (políticos, atletas, etc.). Importa referir que, conforme explica o projeto EU-SEC, os

critérios propostos não são cumulativos, e que um evento desta natureza poderá representar uma potencial ameaça à ordem pública de um Estado, podendo requerer cooperação ou assistência internacional.

Neste contexto, e conforme explica Oliveira (2000), uma manifestação poderá ser caracterizada por um cenário onde “a tensão está ao rubro, tudo pode acontecer, o evoluir dos acontecimentos está fora de controlo” (p. 203). Conforme refere ainda este autor, a violência contra as forças policiais, nestas situações, é motivada, normalmente pelo facto de estas se oporem à intenção dos manifestantes de acederem ou permanecerem num determinado lugar, e também pelo facto de as forças policiais representarem o Estado (Oliveira, 2000). Verifica-se que os elementos policiais encontram-se sujeitos a uma série de dinâmicas políticas, organizacionais, comunitárias e sociais (Durão, 2008).

Conforme esclarece Waddington (2007), nas últimas décadas, e nas democracias ocidentais, as forças policiais abandonaram a conceção de uma atuação coerciva e de confrontação, para uma abordagem mais flexível, de negociação e de legitimação da sua atuação. Percebeu-se, portanto, que ações de excessiva ostentação por parte da polícia podem provocar reações adversas por parte dos manifestantes, potenciando o conflito (Waddington, 2007). Verificou-se “o aumento da minúcia com que as polícias modernas preparam as ações de policiamento de grandes eventos ou preparam respostas para intervirem em ações de violência «espontânea»” (Felgueiras, 2009, p. 147). Assim, perante cenários de violência pública, os Estados deverão optar por uma estratégia de gestão dos níveis de violência, sendo que esta assume-se como a mais eficaz no sentido da passagem de uma situação de violência ao estado de normalidade, ao invés de uma atuação meramente reativa (Felgueiras, 2009).

No que concerne à relação da PSP com os OCS em grandes eventos de cariz político, há que ter em conta que o fenómeno manifestante é procurado e mediatizado por estes, sendo que a presença de jornalistas neste tipo de acontecimentos é uma realidade com que se deparam as forças policiais, e com a qual têm de saber lidar (Oliveira, 2000). Portanto, e no que respeita a condicionamentos impostos aos jornalistas, estes devem-se prender apenas com a sua segurança ou com o facto de a sua presença pôr em causa a ação policial na manutenção da ordem pública, em que o seu direito de acesso às fontes deverá de ser sempre assegurado (Oliveira, 2000).

Há que ter em conta que o consentimento da atuação policial, por parte dos manifestantes e do público em geral, está dependente da imagem da polícia que é construída também pelos OCS, sendo que esta constitui-se como uma refração da realidade, construída de acordo com os imperativos organizacionais dos *media* e com os quadros ideológicos do



peçoal criativo e das audiências (Reiner, 2010). Portanto, existe a consciência de que uma cobertura mediática negativa do policiamento pode minar a confiança do público, percepção esta que, segundo vários autores (in Greer & McLaughlin, 2011, p. 25), “tem impulsionado um grande investimento em estratégias de comunicação de risco, destinadas a favorecer a perspectiva policial na cobertura noticiosa”.

No entanto, embora exista a crença que uma boa atuação policial e um correto atendimento ao público são fatores que influenciam exclusivamente a imagem institucional, uma interação positiva não implica necessariamente uma opinião positiva do público para com a instituição policial (Miller, Davis, Henderson, Markovic, & Ortiz, 2004). Miller et al. (2004) explicam que o nível de confiança de pessoas que tiveram um contacto positivo com a Polícia é igual à de pessoas que não tiveram qualquer contacto com a instituição policial, e as que tiveram um contacto neutro têm geralmente pior opinião do que as que não tiveram qualquer tipo de contacto.

Portanto, e na relação da PSP com os OCS, assumem especial importância o Gabinete de Imprensa e Relações Públicas da PSP, bem como todas as estruturas de imprensa e de relações públicas disseminadas pelos vários Comandos de Polícia. Deverá ser reforçada uma imagem institucional positiva, tendo em conta que será esta imagem que vai ser transmitida à comunidade. As notícias veiculadas pelos OCS, que envolvam a atuação policial, vão permitir ao seu público construir, ou reconstruir, a imagem da PSP.

### **3. Problema de investigação**

Os OCS assumem-se como atores estruturais no processo de comunicação e de construção da realidade, uma vez que transmitem descrições do mundo pelas quais se orienta a sociedade (Luhmann, in Santos, 2005). Ao serem incapazes de presenciar *in loco* os factos, os indivíduos recorrem frequentemente aos OCS com a finalidade de se informarem. Conforme alude Fontcuberta (1993), um indivíduo sem informação será incapaz de gerar opinião, pelo que os *media* converteram-se em protagonistas ativos do nosso sistema social.

Contudo os estudos dos processos de comunicação dos *media*, e das informações transmitidas por estes, não são consensuais. Geraram-se fortes debates e uma grande pluralidade de teorias, discutindo-se o efeito que o produto da atividade jornalística, as notícias, tem no público. As teorias acerca da capacidade de influenciar dos *media* começaram por atribuir a estes um grande poder de persuasão. Depois acreditou-se que este poder seria limitado, sendo que mais recentemente se atribuiu novamente a estes capacidade

de influência, contudo distinta da que começou por ser inicialmente avançada (Wolf, 1999). Os *media* foram então criticados, considerando-se que “ofereciam uma realidade parcial ou deformada que não se limitava a ser um mero reflexo do que acontecia” (Fontcuberta, 1993, p. 15), tendo sido acusados de oferecer interpretações erradas e até de falsear a realidade. Já mais recentemente os *media* foram considerados construtores da sociedade, aceitando-se que estes decidiam que factos deviam constituir-se como notícia, administrando o “material” que permitia a formação da opinião pública (Fontcuberta, 1993). Percebeu-se que os meios de comunicação social, ao escolherem noticiar apenas certos acontecimentos, ou determinados pormenores, estarão a condicionar e a influenciar a opinião pública. Ao exibirem apenas uma pequena e não representativa parte da realidade poderão estar a afetar e a distorcer a visão do mundo que pretendem representar (Anastasio et al., 1999). Portanto, ao criarem realidades, os OCS poderão também interferir na legitimidade do poder instituído, influenciando a perceção que as pessoas terão das diversas instituições do sistema social, nas quais se inclui a Polícia de Segurança Pública (Pais, 2011).

Na imprensa o fotojornalismo constitui-se como uma área crucial, nomeadamente pelo grande nível de difusão que atingem as imagens. Pode-se assumir que as fotografias serão umas das principais representações que alguns observadores têm dos eventos e que as fotografias de imprensa “têm efeitos de *agenda-setting*, isto é, influência na construção do temário da agenda do público” (Sousa, 1998a, p. 4). Estas poderão também ajudar a estabelecer os enquadramentos produzidos por uma notícia (Sousa, 1998a).

Considerando o enquadramento teórico realizado no presente trabalho, acerca dos meios de comunicação social, nomeadamente a imprensa e a sua fotografia, e compreendendo que estes têm a capacidade de delimitar a realidade, através dos enquadramentos que realizam dos acontecimentos, pretende-se perceber qual a interpretação que os OCS divulgam para o público acerca da atuação da PSP em grandes eventos de cariz político.

Assim, tendo em conta que os *media* noticiam acerca dos grandes eventos de cariz político, propomo-nos aceder à caracterização do seu discurso através da análise da fotografia de imprensa, destacando os esquemas interpretativos que emitem acerca da atuação da PSP.

## Capítulo II – Método

### 1. Abordagem qualitativa

Os estudos científicos podem desenvolver-se segundo uma abordagem quantitativa ou segundo uma abordagem qualitativa. Neste trabalho optou-se por uma abordagem qualitativa. Ao contrário da investigação quantitativa, que se refere a “uma pesquisa empírica que recolhe, analisa e apresenta dados de uma forma numérica” (Donmoyer, 2008, p. 713), a investigação qualitativa é descritiva, sendo que “os dados recolhidos são em forma de palavras ou imagens e não números (...). Os dados incluem transcrições de entrevistas, notas de campo, fotografias, vídeos, documentos pessoais, memorandos e outros registos oficiais” (Bogdan & Biklen, 1994, p.48).

No entanto, esta divisão entre abordagens suscita algumas discussões, não sendo consensual. Conforme explica Bardin (2008), o aparecimento do computador e da possibilidade de realização de testes estatísticos que eram inexequíveis anteriormente “leva-nos a pôr questões sobre a ponderação ou a distribuição das unidades de registo, assim como ultrapassar a dicotomia: análise quantitativa, análise qualitativa” (Bardin, 2008, p. 23). Donmoyer (2008) afirma que, para estudar qualidades quantitativamente, os investigadores quantitativos traduzem gradações de qualidades em escalas numéricas, com a finalidade de serem analisadas estatisticamente. Por outro lado, “os investigadores qualitativos nunca podem evitar totalmente a quantificação” (Donmoyer, 2008, p. 713). Também Krippendorff (2004) suscita esta questão, questionando “a validade e utilidade da distinção entre análise de conteúdo quantitativa e qualitativa. Em última análise, toda a leitura de textos é qualitativa, mesmo quando certas características de um texto são posteriormente convertidas em números” (Krippendorff, 2004, p. 16).

Embora se possa afirmar que a divisão entre abordagem quantitativa e qualitativa é, por vezes, algo ténue, George (in Bardin, 2008) explica que na análise quantitativa a recolha de informação prende-se com a frequência com que se verificam certas características do conteúdo, enquanto na análise qualitativa toma-se em consideração a presença ou ausência de características de conteúdo da informação analisada. Portanto estas duas abordagens não operam no mesmo campo de ação, uma vez que “a primeira, obtém dados descritivos através de um método estatístico (...). A segunda corresponde a um procedimento mais intuitivo, mas também mais maleável e mais adaptável, a índices não previstos, ou à evolução das

hipóteses” (Bardin, 2008, p. 115). A análise qualitativa apresenta por isso certas características particulares, uma vez que é válida na elaboração de deduções específicas acerca de um acontecimento, tem a vantagem de funcionar sobre *corpus* reduzidos e de estabelecer categorias mais discriminantes (Bardin, 2008). Portanto,

a abordagem da investigação qualitativa exige que o mundo seja examinado com a ideia de que nada é trivial, que tudo tem potencial para constituir uma pista que nos permita estabelecer uma compreensão mais esclarecedora do nosso objeto de estudo. (Bogdan & Biklen, 1994, p. 49)

## **2. *Corpus***

Conforme explica Bardin (2008), após a demarcação do universo de estudo, ou seja, a definição do género de documentos a analisar, é necessário proceder à constituição do *corpus* do trabalho. Portanto “o *corpus* é o conjunto de documentos tidos em conta para serem submetidos aos procedimentos analíticos” (Bardin, 2008, p. 96).

O *corpus* deste trabalho parte de uma seleção de notícias dos anos de 2011, 2012 e 2013, já realizada por Henriques (2014), Machado (2012) e Santos (2013).

No que concerne ao ano de 2011, e conforme Machado (2012), o *corpus* parte de uma seleção de 32 notícias, publicadas no Correio da Manhã, no Diário de Notícias e no Jornal de Notícias, no ano civil de 2011, relativos aos seguintes eventos: 12 de março – evento “Geração à rasca”; 15 de maio – manifestação do movimento “Indignados”; 24 de novembro – greve geral. Após a visualização destas notícias foi possível apurar um total de 31 imagens, em que a intervenção policial estava representada fotograficamente.

No que diz respeito ao ano de 2012, conforme Santos (2013), o *corpus* parte de uma seleção de 122 notícias do ano civil de 2012, publicadas no Correio da Manhã, no Diário de Notícias e no Jornal de Notícias, sobre os seguintes eventos: 11 de fevereiro – manifestação CGTP; 22 de março – Greve geral; 15 de setembro – manifestação “Que se lixe a Troika! Queremos as nossas vidas!”; 29 de setembro – manifestação do “Terreiro do Povo”; 14 de novembro – Greve geral (europeia); e, 27 de novembro – manifestação CGTP. Após a visualização destas notícias, foi possível obter um total de 98 imagens, nas quais a intervenção policial estava representada fotograficamente.

No que diz respeito ao ano de 2013, e conforme Henriques (2014), o *corpus* parte de uma seleção de 26 notícias, emitidas pelo Correio da Manhã, pelo Diário de Notícias e pelo

Jornal de Notícias, no ano civil de 2013, relativas à atuação policial nos seguintes eventos: 26 de janeiro – Manifestação dos Professores; 16 de fevereiro – manifestação CGTP – “Jornada Nacional de Acção e Luta”; 2 de março – “Que se lixe a Troika – O Povo é quem mais ordena”; 15 de junho – Manifestação dos Professores; 21 de novembro – Manifestação das Forças de Segurança; 26 de novembro – Greve Geral – “Dia da Indignação”. Após a visualização destas notícias, foi possível obter um total de 10 imagens, nas quais a intervenção policial estava representada fotograficamente.

Deste modo, o *corpus* do presente trabalho, consiste num total de 139 imagens, as quais contabilizam a totalidade das imagens que, na seleção de notícias supramencionada, representam fotograficamente a atuação policial nos eventos descritos.

### **3. Instrumento: Análise de conteúdo**

Análise de conteúdo é uma técnica de pesquisa que visa obter, a partir de textos ou de outros materiais com significado, inferências válidas e replicáveis (Krippendorff, 2004). Portanto, “como uma técnica de pesquisa, a análise de conteúdo fornece pistas, aumenta a compreensão do pesquisador acerca de um fenómeno particular, ou informa ações práticas. A análise de conteúdo é uma ferramenta científica” (Krippendorff, 2004, p. 18) e, conforme elucidam Pais (2004) e Quivy & Campenhoudt (2005), de grande importância no contexto das ciências sociais. As imagens recolhidas foram submetidas a uma análise de conteúdo, tendo em conta a recolha e o tratamento da informação pretendida.

A análise de conteúdo das imagens “é baseado na contagem da frequência de certos elementos visuais, de uma amostra claramente definida de imagens, e de seguida na análise dessa frequência” (Rose, 2001, p. 56). Assim, a análise de conteúdo, neste âmbito, pode ser dividida em quatro passos, a recolha das imagens, a definição das categorias de codificação, a codificação das imagens e a análise dos resultados (Rose, 2001).

No que concerne à recolha das imagens, as mesmas devem ser apropriadas para o estudo em questão. Se a escolha de imagens não for adequada, e o conjunto de fotos se revelar incompleto, existe o risco de a análise não ser representativa (Rose, 2001). Portanto “para começar, a análise de conteúdo deve abordar todas as imagens relevantes para a pergunta de investigação” (Rose, 2001, p. 57).

A definição das categorias de codificação é uma fase crucial, e deve acontecer logo após a recolha das imagens (Rose, 2001). Neste âmbito importa referir que a análise de conteúdo pode ser realizada a dois tipos de procedimentos distintos, “aqueles que fazem

intervir categorias definidas previamente à análise e aqueles que não as fazem intervir, tendo por isso um carácter puramente exploratório” (Ghiglione & Matalon, 2001, p. 199). Assim, o procedimento fechado implica uma análise baseada num quadro categorial previamente definido a partir do enquadramento teórico e das próprias questões de investigação (Ghiglione & Matalon, 2001). O segundo tipo de procedimento, aberto ou exploratório, é aquele em que “nenhum quadro categorial teórico ou empírico serve de suporte à análise (...), estando isenta de qualquer referência a um quadro pré-estabelecido” (Ghiglione & Matalon, 2001, p. 212), sendo as categorias definidas a partir do *corpus* em análise. Pode, ainda, falar-se num procedimento misto, que consiste numa definição de pré-categorias a partir do enquadramento teórico deixando abertura para a emergência de categorias que se destaquem durante a análise dos materiais (Pais, 2004).

As categorias de codificação devem ser exaustivas, exclusivas e esclarecedoras. Exaustivas, na medida em que cada aspeto da imagem importante para a pesquisa deverá de ser coberto por uma categoria, exclusivas, de maneira a não se sobreporem, e esclarecedoras, de modo a possibilitar uma análise interessante e coerente (Rose, 2001). Portanto, o ponto fundamental desta fase é a redução das imagens a um certo número de partes que possam ser assinaladas de modo a serem significantes analiticamente (Rose, 2001).

A fase de codificação de imagens está intimamente relacionada com a criação das categorias de codificação. Codificar significa “anexar um conjunto de rótulos descritivos (ou ‘categorias’) às imagens” (Rose, 2001, p. 59), e implica tratar o material segundo regras precisas, no sentido de obter uma representação do conteúdo, ou da sua expressão, tendo em vista o esclarecimento do analisador acerca das características que lhe são inerentes (Bardin, 2008). Neste processo deve-se ter em conta a fiabilidade do codificador, através dos planos inter-codificador e intra-codificador (Ghiglione & Matalon, 2001). Conforme explica Rose (2001), deve existir fiabilidade de forma a que diferentes investigadores, em alturas diferentes, codifiquem as imagens do mesmo modo, ou seja, o processo de codificação deve ser replicável. Por outro lado, um investigador, em espaços temporais diferentes e com leituras diferentes, terá que obter os mesmos resultados (Ghiglione & Matalon, 2001).

Portanto

a aplicação de qualquer conjunto de categorias de codificação deve ser cuidadosa e sistemática. Cada imagem deve ser cuidadosamente examinada, e todas as categorias relevantes anexadas a ela. Este processo é fastidioso, e ao mesmo tempo

extremamente importante. É necessário uma grande dose de atenção, caso contrário, surge a ameaça de lapsos ‘inconscientes’. (Rose, 2001, p. 63)

Após a fase de codificação das imagens estar concluída, segue-se a análise dos resultados. Esta fase consiste na contagem das categorias de cada imagem, no intuito de produzir contagens de frequência. (Rose, 2001). Poder-se-á então atentar à informação posta em relevo pela análise, interpretando-se os resultados obtidos (Bardin, 2008).

A análise de conteúdo é, por isso, uma técnica cujos resultados precisam de ser interpretados tendo em conta o entendimento de como as codificações de uma imagem fazem sentido, sendo que é necessário tempo, esforço e habilidade no sentido de produzir resultados, interpretações e explicações válidas e interessantes teoricamente (Rose, 2001).

#### **4. Procedimento**

Conforme já mencionado, o *corpus* de imagens foi obtido a partir de uma seleção de notícias dos anos de 2011, 2012 e 2013, realizada por Henriques (2014), Machado (2012) e Santos (2013), tendo sido possível aceder a estes trabalhos através do repositório de dados Laboratório de Grandes Eventos do ISCPSI. Todas as notícias haviam sido obtidas através da conta do Ministério da Administração Interna (MAI), na base de dados da empresa CISION, a qual recolhe e cataloga todas as notícias nacionais e internacionais publicadas nos OCS nacionais e regionais. Neste sentido foi solicitado e autorizado o acesso a esta base de dados (vd. Anexo 5 e 6), tendo sido disponibilizada, pelo Gabinete de Imprensa e Relações Públicas da PSP, uma conta de acesso à CISION. Contudo, a maioria das notícias já não se encontravam disponíveis naquela base de dados, tendo sido contactada a Divisão de Informação e Relações Públicas do MAI, através da qual foi possível aceder à totalidade das notícias pretendidas. Importa referir que todas as notícias são possuidoras de um número de identificação único, o qual foi crucial para a referência e obtenção das notícias.

Assim, para o ano de 2011 foi possível obter um total de 32 notícias, referentes a três grandes eventos políticos, sendo que apenas 12 continham fotografias da atuação policial, tendo sido possível obter um conjunto de 31 imagens.

Para o ano de 2012 foi possível obter um total de 122 notícias, referentes a seis grandes eventos políticos, em que apenas 59 continham fotografias da atuação policial, sendo que destas foi possível obter um conjunto de 98 imagens.

Para o ano de 2013 foi possível obter um total de 26 notícias, referentes a seis grandes eventos políticos, em que apenas oito continham fotografias da atuação policial, sendo que destas foi possível obter um conjunto de 10 imagens.

De seguida foram definidas as categorias, no sentido de proceder à análise de conteúdo das imagens recolhidas. Importa referir que foi utilizado um “procedimento misto” (Pais, 2004, p. 254) de análise, em que foram utilizadas categorias previamente definidas, tendo outras sido criadas no decorrer da análise do *corpus*. Assim, as primeiras suportaram-se no enquadramento teórico realizado, e em trabalhos anteriormente elaborados na linha de investigação do Laboratório de Grandes Eventos do ISCPSI. As segundas foram criadas tendo em conta a informação contida nas imagens, relevante para o âmbito do presente trabalho, e que era passível de categorização.

Neste sentido, e com o objetivo de extrair das imagens toda a informação pertinente para o presente trabalho, construiu-se uma grelha categorial inicial que, após um processo de simplificação, deu origem a duas grelhas categoriais distintas, a grelha categorial critérios formais (vd. Anexo 7), e a grelha categorial conteúdo da imagem (vd. Anexo 8). Importa referir que também este processo decorreu à medida que se foi procedendo à análise das imagens, por forma a adequar as grelhas categoriais às características das imagens obtidas e ao objetivo do presente trabalho. Com este propósito, após um trabalho de depuração, e com vista a reduzir a complexidade das grelhas categoriais e da informação obtida, foram eliminadas algumas categorias e subcategorias iniciais, e ajustadas ou acrescentadas outras. De salientar ainda que a definição das categorias e subcategorias revelou-se um processo difícil e algo complexo, uma vez que se pretendia respeitar a regra da exaustividade, por forma a abranger toda a informação relevante, e a regra da exclusividade, no sentido de classificar sem ambiguidade e sem dificuldade as unidades de registo (Ghiglione & Matalon, 2001).

Portanto, a primeira grelha categorial (vd. Anexo 7) diz respeito aos critérios formais da imagem. Esta identifica alguns procedimentos técnicos de construção da imagem pelo fotojornalista, os quais permitem um controlo visual do assunto retratado. Esta grelha identifica ainda alguns fatores que relacionam a imagem com a construção da página do jornal onde está inserida, os quais influenciam a perceção e a interpretação da imagem pelo observador. Assim, foram referenciados fatores como o formato, escala, angulação do plano, distância focal, distribuição por páginas e por zonas de preferência, entre outros, no sentido de averiguar tendências e desvios na representação dos assuntos, pelo fotojornalista, ou na construção da página do jornal, em relação às imagens.



A segunda grelha categorial (vd. Anexo 8) respeita ao conteúdo visual da imagem, e pretende extrair informação acerca dos sujeitos e situações representadas, nomeadamente em relação ao local, aos manifestantes e aos elementos policiais. Assim, fatores como número de pessoas ou elementos policiais representados, representatividade em primeiro e em segundo plano, comportamento dos manifestantes, tipo de atuação policial, valências policiais representadas, conteúdo emocional, critérios de fotonoticiabilidade, entre outros, pretendem averiguar qual a tendência que há na representação da atuação policial nos eventos selecionados.

Procedeu-se à análise de conteúdo do *corpus*, através das grelhas categoriais construídas. Finda a análise das imagens, procedeu-se à contabilização das unidades de registo, no sentido de analisar e interpretar os resultados obtidos.

### Capítulo III – Apresentação e discussão dos resultados

Segue-se a explanação dos resultados obtidos, considerando-se em primeiro lugar os critérios formais das imagens, comparando-os ao longo dos anos em questão. Analisaram-se algumas das escolhas técnicas por parte do fotógrafo, no que diz respeito à obtenção das imagens no terreno, bem como outros aspetos formais da fotografia ligados à edição do jornal, nomeadamente o posicionamento na página, o formato, o tamanho, entre outros. Estes critérios foram considerados uma vez que podem afetar e modificar a perceção do conteúdo visual das imagens.

Em segundo lugar analisa-se o conteúdo das imagens propriamente dito, estabelecendo-se, também, uma comparação entre anos, tendo sido dada especial relevância ao ano de 2012, pela preponderância que o número de imagens assume na análise feita. Incidiu-se na caracterização da atuação policial, nomeadamente através do comportamento dos manifestantes em interação com os elementos policiais, nas atividades levadas a cabo pela polícia, nos critérios de fotonoticiabilidade escolhidos, nas emoções transmitidas ao observador, entre outros.

Pretendeu-se assim, com a informação obtida na análise das imagens e com alguns dos resultados da análise de conteúdo do discurso noticioso das respetivas notícias, realizado por Henriques (2014), Machado (2012), Pais, Felgueiras, Rodrigues, Santos e Varela (no prelo) e Santos (2013), compreender quais as escolhas efetivadas pelos OCS na representação da atuação policial, através da fotografia de imprensa, no contexto dos eventos selecionados.

Como observação inicial importa salientar a diferente distribuição das imagens nos anos em análise.

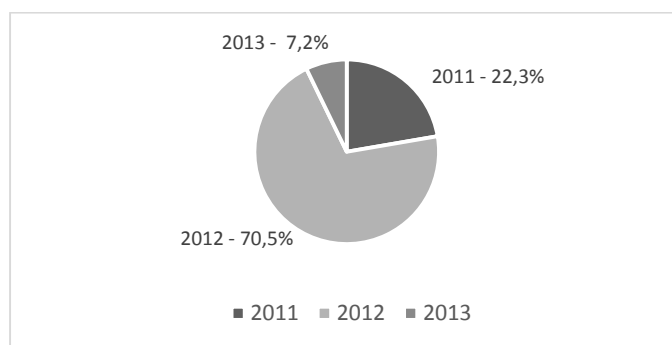


Figura 1. Ocorrência percentual do número de imagens nos anos em análise

A análise da figura 1 ajuda a perceber a preponderância que as imagens de 2012 tiveram no *corpus* (98 imagens), em contraste com os anos de 2011 (31 imagens) e de 2013 (10 imagens). A prevalência de imagens no ano 2012 poderá dever-se, por um lado, à natureza dos eventos, e, por outro lado, às escolhas na cobertura noticiosa levada a cabo pelos OCS, fatores que serão observados ao longo do presente capítulo. Dos seis eventos analisados neste ano, dois tornaram-se dominantes no panorama noticioso, a greve geral de 22 de março, e a greve geral europeia de 14 de novembro devido, sobretudo, aos confrontos registados entre manifestantes e a PSP (Pais et al. no prelo). Assim, estes dois eventos tiveram influência preponderante no *corpus* do presente trabalho e, consequentemente, na representação da atuação policial através da fotografia de imprensa.

### 1. Critérios formais

Importa salientar que remetemos os resultados que se seguem para a tabela de contabilização de unidades de registo (u.r.) dos critérios formais das imagens, a qual se encontra em anexo (vd. Anexo 9).

No que concerne ao formato do total das 139 imagens analisadas, verificamos que a maioria das imagens apresenta um formato retangular posicionado na horizontal (Aform.2=83,5%), mantendo-se esta tendência ao longo dos três anos em análise (2011 – 80,6%; 2012 – 83,7%; 2013 – 90,0%). Apenas 10,8% do total das imagens apresenta um formato exagerado (Aform.5), existindo contudo um aumento da prevalência desta subcategoria ao longo dos anos (2011 – 6,5%; 2012 – 11,2%; 2013 – 20,0%). Importa salientar que a utilização de formatos com uma largura ou altura exagerados, segundo Mishyna (2012), podem servir para realçar a imagem e aumentar o seu dramatismo.

No que respeita à escala do plano, no total das imagens, a utilização de planos de conjunto é a que apresenta um maior predomínio (Bform.2=59,0%). Na comparação entre anos, os planos de conjunto são também os mais utilizados ao longo dos dois primeiros anos (2011 – 54,8%; 2012 – 62,2%). Fica assim demonstrada uma clara intenção de destacar a ação e os intervenientes nos eventos. Já no ano de 2013 é possível verificar que há um aumento da prevalência dos planos gerais, e uma diminuição dos planos de conjunto, promovendo-se um afastamento do observador em relação ao que é representado (Kress & Leewen, 2006).

Relativamente à angulação do plano, existe uma prevalência da utilização de planos normais (Cform.1=73,4%), tendência que se verifica nos dois primeiros anos (2011 – 54,8%; 2012 – 83,7%), registando-se uma grande frequência de utilização em 2012. Este

critério proporciona às imagens uma visão natural das cenas retratadas (Joly, 1994), provocando um maior envolvimento do observador com a imagem em questão (Kress & Leewen, 2006). Já ano de 2013 privilegiou-se a utilização de planos picados (Cform.2=50%), os quais tendem a atribuir ao observador um maior poder em relação ao assunto fotografado (Kress & Leewen, 2006), verificando-se um desvio na tendência identificada nos dois primeiros anos.

Em relação à profundidade de campo predomina a profundidade de campo média (Dform.3=51,8%), sendo esta a tendência nos dois primeiros anos (2011 – 48,4%; 2012 – 53,1%). No ano de 2013 verifica-se uma igualdade na prevalência das profundidades de campo grandes (Dform.1=50,0%) e médias (Dform.3=50%). Deste modo, ao longo dos anos, privilegia-se o uso de imagens que permitem ao leitor assimilar uma quantidade considerável de informação, em termos de profundidade de campo.

No que concerne à distância focal da objetiva privilegia-se a utilização de uma distância focal normal (Eform.1=80,6%). Ao longo dos anos verifica-se esta tendência (2011 – 80,6%; 2012 – 82,7%; 2013 – 60,0%), embora em 2013 esta prevalência baixe, continuando no entanto a ser expressiva. A utilização de uma distância focal normal aproxima a representação visual da imagem à visão natural do olho humano, concedendo uma maior naturalidade ao assunto fotografado (Joly, 1994).

Quanto à direção das linhas de força, a maioria das imagens apresenta linhas de força oblíquas (Fform.3=78,4%), o que se verifica também na comparação entre anos (2011 – 71,0%; 2012 – 79,6%; 2013 – 90,0%). Esta utilização de imagens com linhas de força oblíquas tem a capacidade de fornecer à imagem uma tensão dinâmica (Sousa, 2002b), e enfatizar o movimento ou a ação.

Sobre a convergência das linhas de força para o assunto principal, no geral, existe algum equilíbrio entre a convergência (Gform.1=48,2%) e a não convergência (Gform.2=43,2%). Importa salientar, no ano de 2012, a primazia de linhas de força convergentes para o assunto principal (Gform.1=53,1%), em detrimento das não convergentes (Gform.2=38,8%). Já no ano de 2013 nenhuma das imagens analisadas apresenta linhas de força convergentes para o assunto principal. Logo, os fotojornalistas usaram predominantemente, em 2012, a convergência das linhas de força para realçar o assunto principal das imagens, focalizando a atenção do observador nos assuntos retratados.

Quanto ao equilíbrio das imagens, no geral, a sua composição privilegia o equilíbrio dinâmico (Hform.2=50,4%), situação que se verifica sobretudo em 2012

(Hform.2=59,2%). Já em 2011 e 2013 prevalece o desequilíbrio (Hform.3: 2011 – 45,2%; 2013 – 90,0%). Estes indicadores mostram a preferência para a construção em equilíbrio dinâmico ou em desequilíbrio, o que tem a particularidade de criar tensão, provocando uma leitura ativa da imagem, em detrimento de uma composição equilibrada, a qual provocaria sensações de estatismo ao observador (Sousa, 2002b). No ano de 2013 privilegia-se especialmente a construção em desequilíbrio, o que provoca uma leitura bastante ativa do assunto por parte do observador.

Da análise à composição das imagens é possível observar que o recurso à regra dos terços é o tipo de composição mais prevalente no total das imagens (Iform.1=55,4%). Ao longo dos dois primeiros anos é também este o tipo de composição que mais se verifica (2011 – 51,6%; 2012 – 59,2%), sendo que no ano de 2013 o recurso a esta composição diminui (Iform.1=30,0%), em detrimento de outro tipo de construções (Iform.3=50,0%). Privilegia-se assim, nos dois primeiros anos, um tipo de composição dinâmico, no qual se coloca o assunto principal, de forma descentrada, num dos polos de atração visual das imagens. No ano de 2013 o recurso a outro tipo de composições aumenta, abandonando-se a preferência por este tipo de composição clássico.

Na distribuição das imagens pelas páginas dos jornais existe um equilíbrio entre a disposição nas páginas pares (Jform.1=46,8%) e ímpares (Jform.2=45,3%). Contudo, no ano de 2011 verifica-se um desvio desta tendência privilegiando-se as páginas pares (Jform.1=54,8%), em detrimento das ímpares (Jform.2=35,5%). Em 2012 as imagens tendem a ser colocadas nas páginas ímpares (Jform.2=48,0%), em detrimento das pares (Jform.2=43,9%), o que, de acordo com Damasceno (2013), poderá indicar uma tendência de valorizar as imagens deste ano, uma vez que, historicamente, as páginas ímpares alocam o material informativo mais importante.

Na distribuição das imagens por zonas de preferência, privilegia-se a sua colocação no eixo superior das páginas (50,4%), conforme é possível verificar pela soma das categorias que indicam este tipo de posicionamento (Kform.1; Kform.2; Kform.5; Kform.8; Kform.9; Kform.12; Kform.20). Nos dois primeiros anos a tendência de posicionamento das imagens no eixo superior das páginas manteve-se (2011 – 51,6%; 2012 – 53,1%), em detrimento do eixo médio (2011 – 32,3%; 2012 – 14,3%), e do eixo inferior (2011 – 16,1%; 2012 – 32,7%). No ano de 2013 existe uma tendência para a colocação das imagens no eixo inferior das páginas (2013 – 50,0%), ao invés do eixo médios (30,0%) ou superior (20,0%). Portanto, nos anos de 2011 e 2012, o posicionamento poderá indicar uma superioridade das imagens e da sua mensagem, em relação ao texto noticioso (Kress &

Leewen, 2006). Já no ano de 2013, o posicionamento das imagens pode indicar que a sua importância em relação ao texto diminuiu.

No que respeita à dimensão das imagens, a maioria apresenta-se menor do que um quarto de página ( $L_{form} = 50,4\%$ ), tendência que se verifica ao longo dos anos em análise (2011 – 54,8%; 2012 – 46,9%; 2013 – 70,0%). No que respeita ao ponto de entrada na página ( $M_{form}$ ), importa salientar que, em 2011 e 2012, mais de metade das imagens foram ponto de entrada na página onde estavam inseridas (são a maior imagem: 2011 – 48,4%; 2012 – 50,0%; ou, são a única imagem: 2011 – 3,2%; 2012 – 3,1%), ou seja, são pontos preferenciais de contacto visual com a página do jornal, o que salienta o destaque dado às imagens da atuação policial. No ano de 2013 esta tendência inverte-se, sendo que a maioria das imagens não constitui o ponto de entrada na página ( $M_{form.3} = 70,0\%$ ). Entretanto, as imagens da atuação policial constituíram-se como capa ( $M_{form.4}$ ) em apenas 9,4% do total das imagens, surgindo distribuídas ao longo dos anos da seguinte forma: 2011 – 16,1%; 2012 – 7,1%; 2013 – 10%.

Em relação a alterações do suporte material das imagens, a que mais se observa é a supressão ( $N_{form.1} = 15,1\%$ ), através de reenquadramentos que são feitos em imagens que se repetem. No ano de 2011 a mais verificada foi a adjunção ( $N_{form.2} = 16,1\%$ ), ou seja, a adição de alguns elementos gráficos informativos. Em 2012 verificaram-se sobretudo supressões ( $N_{form.1} = 17,3\%$ ), e em 2013 a supressão e a adjunção adquiriram igual prevalência (10,0%).

Em suma, no que diz respeito aos critérios formais, nomeadamente ao nível da escala dos planos, da sua angulação, da profundidade de campo das fotografias e da distância focal utilizada não se verificam desvios assinaláveis, promovendo-se a objetividade e o realismo dos assuntos fotografados. Ao nível da construção da imagem, com a presença de linhas de força oblíquas, e com uma maior prevalência de imagens com equilíbrio dinâmico ou em desequilíbrio, assim como a preponderância de um tipo de construção clássico no sentido de realçar os assuntos principais através do recurso à regra dos terços, promove-se uma leitura ativa das mesmas, ficando realçado o dinamismo da atuação policial. Verifica-se ainda que com o posicionamento das imagens no eixo superior das páginas, e com o facto de serem frequentemente pontos de entrada para estas, existe, sobretudo em 2011 e 2012, uma tendência de as salientar e valorizar, atribuindo-lhes uma grande importância em relação ao texto. Em 2013 verificam-se alguns desvios nos critérios formais, os quais indicam, sobretudo, algum afastamento em relação ao assunto fotografado, bem como uma menor tendência de destacar o assunto principal. Estes

critérios conferiram às imagens deste ano uma desvalorização no contexto da página do jornal.

## 2. Conteúdo das imagens

Conforme já mencionado, apresenta-se seguidamente a caracterização da atuação policial, através da análise do assunto das imagens (cf. Anexo 10), em confrontação com a informação obtida na análise de conteúdo do discurso noticioso das notícias, já realizado em trabalhos anteriores. Optou-se por decompor esta análise em três partes, procurando perceber: em primeiro lugar, o modo como são representados os eventos; em segundo lugar, os manifestantes; e, em terceiro lugar, a PSP.

### 2.1. Os eventos

Nos grandes eventos políticos estudados privilegia-se, ao longo dos anos, a escolha de imagens com mais de 10 pessoas representadas (Acont.4: 2011 – 64,5%; 2012 – 58,2%; 2013 – 70,0%). Mostra-se assim atuação policial inserida em eventos onde existe um número considerável de pessoas e de elementos policiais, favorecendo-se a importância e magnitude dos eventos retratados.

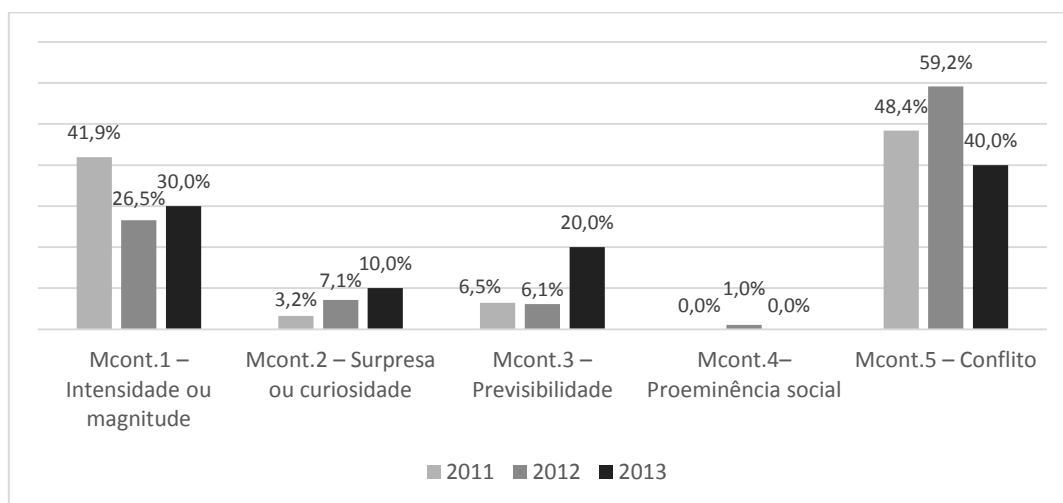


Figura 2. Ocorrência percentual da categoria Mcont – Critérios de fotonoticiabilidade

Observando a sequência dos resultados para os três anos (cf. Figura 2), pode constatar-se que o conflito constitui o critério de fotonoticiabilidade dominante, aumentando de 2011 para 2012, ano em que determina a escolha de seis em cada 10 imagens publicadas (Mcont.5=59,2%). Em 2013, embora permanecendo dominante face aos outros critérios,

decrece o predomínio deste critério de fotonoticiabilidade (Mcont.5=40,0%). Outro critério igualmente importante para a representação dos eventos, considerando os três anos em análise, é o da intensidade ou magnitude (Mcont.1). Parece interessante referir que, se em 2011 a magnitude dos eventos se mostra um critério relevante, em 2012 ele perde importância para o conflito, que assume um papel dominante na seleção das imagens.

O ano de 2013 é, pois, o que retrata menor conflituosidade. Este facto, em conjugação com o escasso número de imagens e com os desvios verificados nos critérios formais, nomeadamente a utilização de planos gerais e a preferência da colocação no eixo inferior das páginas, poderá indicar uma tendência de diminuição do destaque concedido aos eventos deste ano, em oposição aos anos anteriores.

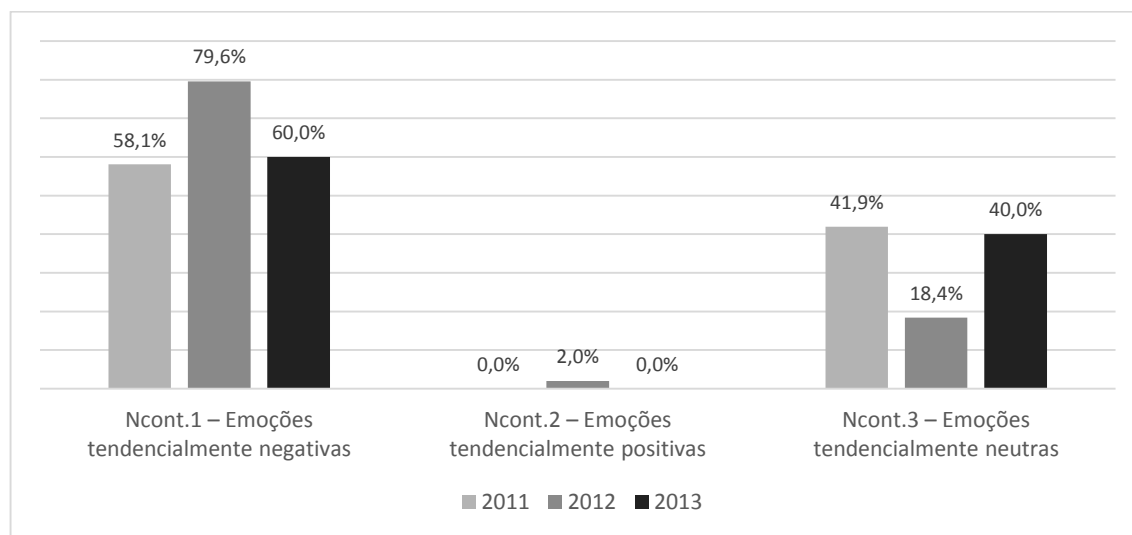


Figura 3. Ocorrência percentual da categoria Ncont – Conteúdo emocional

Grande parte das situações representadas fotograficamente transmitem aos leitores emoções tendencialmente negativas (Ncont.1). Esta tendência mantém-se ao longo dos três anos em análise, com especial prevalência em 2012, ano em que 79,6% das imagens transmite este tipo de emoções (cf. Figura 3).

Considerando estes indicadores, bem como os resultados obtidos, nomeadamente o número de imagens e o seu conteúdo visual, evidencia-se, sobretudo no ano de 2012, a representação da atuação policial em situações de grande conflituosidade, onde existe um conteúdo emocional predominantemente negativo. Esta representação poderá ser potenciada pelo facto de, segundo Santos (2013), o texto noticioso em 2012 não se preocupar em descrever pormenores que permitam a justificação ou os motivos da realização do evento. Se o leitor é confrontado com imagens desta natureza, sem referências que lhe permitam



justificar a causa do seu cariz conflituoso e negativo, tenderá certamente a associar a presença da polícia ao conflito e negatividade dos eventos, promovendo distorções da realidade, enviesando e adulterando a imagem da atuação da PSP (Santos, 2013). É assim dado um destaque preferencial aos eventos relacionados com os valores-notícia do conflito e da negatividade, evidenciando-se o potencial dos OCS em favorecer este tipo de enquadramento da atuação policial (Pais et al., no prelo).

## 2.2. Os manifestantes

Atentemos agora à caracterização dos manifestantes, pela sua representação através das imagens.

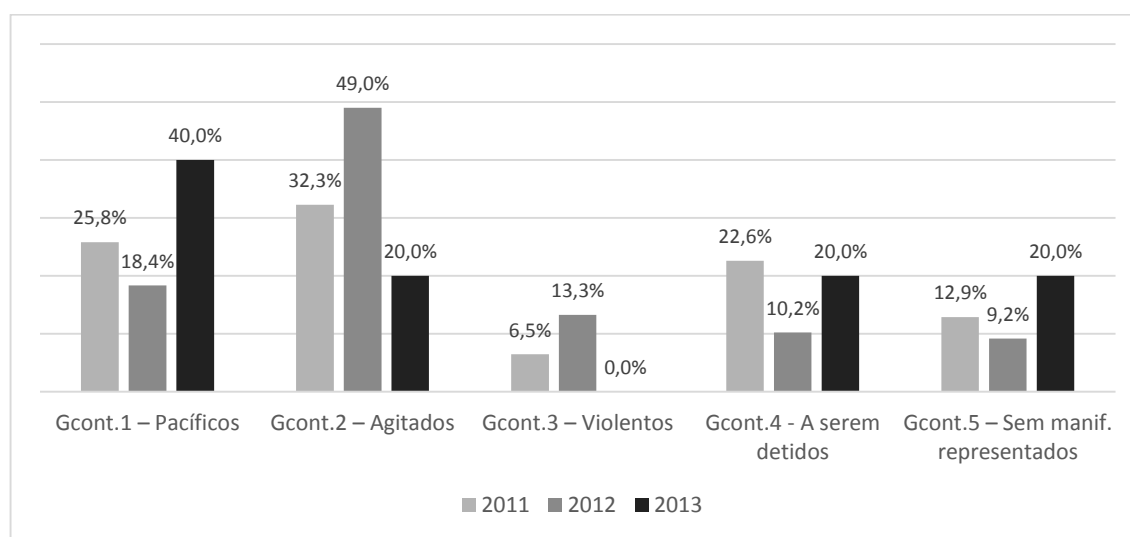


Figura 4. Ocorrência percentual da categoria Gcont – Imagens de manifestantes

No que concerne à sua caracterização (cf. Figura 4), pode-se verificar que os manifestantes são representados sobretudo como agitados, nos dois primeiros anos (Gcont.2). Esta forma de representação aumenta de 2011 para 2012, ano em que assume a maior prevalência (Gcont.2=49,0%). Em 2013 os manifestantes são representados maioritariamente como pacíficos (Gcont.1=40,0%). Importa salientar o pouco impacto que assume a representação violenta destes ao longo dos anos (Gcont.3), sendo em 2012 que este tipo de representação é mais notório (Gcont.3=13,3%).

Podemos verificar que o destaque concedido aos manifestantes, na comparação entre anos, é mais evidente em 2012, aparecendo representados preferencialmente em primeiro plano (Ccont.2=23,5%; Ccont.3=35,7%).

Através da análise de conteúdo do texto noticioso, realizado por Henriques (2014), Machado (2012), Pais et al. (no prelo) e Santos (2013), quando são referidos os manifestantes, é sobretudo a sua caracterização que assume maior importância, o que "poderá ter a ver com a identificação que o leitor poderá sentir em relação ao que lê, e para isso é necessário caracterizar o manifestante" (Henriques, 2014, p. 49). Ao considerarmos estes indicadores, podemos sugerir que estará a ser induzida uma certa proximidade entre o leitor e os manifestantes, salientando-se sobretudo o seu carácter agitado, e quase nunca violento para com as forças policiais.

Contudo, se somarmos as percentagens em 2012, verifica-se 62,3% de manifestantes agitados ou violentos contra 18,4% de pacíficos. Em 2011 estas prevalências parecem diluir-se sendo que, ainda assim, verifica-se 38,8% de agitados ou violentos contra 25,8% de pacíficos. Já em 2013 40,0% dos manifestantes mostram-se pacíficos, 20,0% agitados e 0,0% violentos. Assim verifica-se que existe entre 2011 e 2012 uma tendência crescente para a representação de manifestantes conflituosos ou violentos, sendo esta representação dominante em 2012.

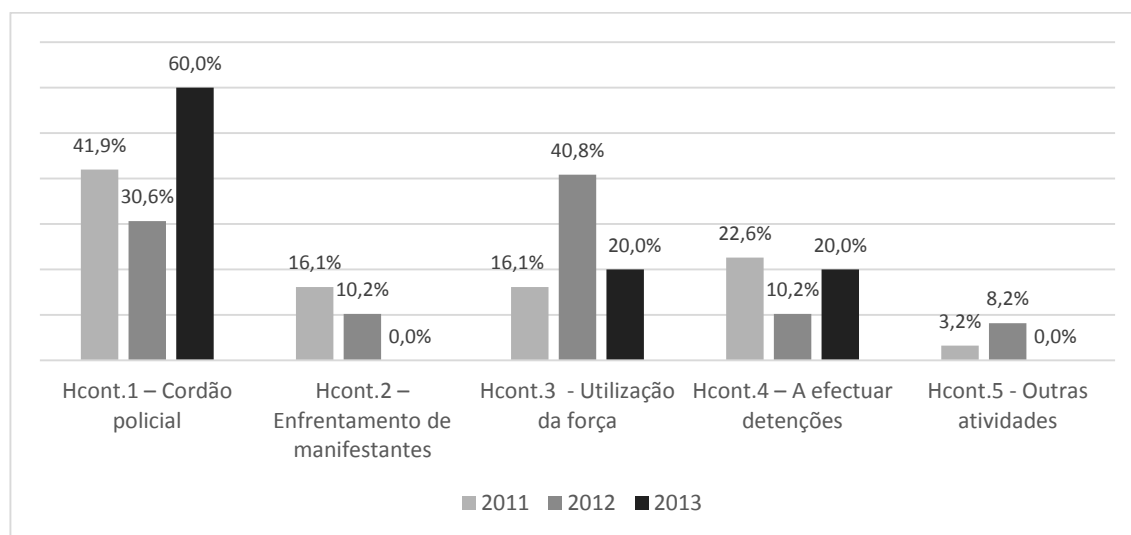
Realizando-se uma analogia entre a representação dos manifestantes e o conteúdo do texto noticioso verifica-se, sobretudo em 2012, uma tendência dos OCS em se concentrarem em noticiar os eventos em que ocorreram distúrbios ou confrontos entre os manifestantes e a PSP (Pais et al., no prelo), ilustrando-os com imagens de manifestantes agitados ou mesmo violentos. Já em 2013 esta tendência inverte-se completamente, privilegiando-se a representação de manifestantes pacíficos.

### **2.3. A PSP**

No que concerne à caracterização da atuação policial nas imagens (cf. Figura 5) é possível perceber que, no ano de 2012, a utilização da força é dominante na atuação policial (Hcont.3=40,8%), seguida pelo cordão policial (Hcont.1=41,9%). Nos anos de 2011 e 2013 o cordão policial é a representação que se destaca, assumindo especial prevalência em 2013 (Hcont.1=60%). O enfrentamento de manifestantes e a realização de detenções assumem menor destaque ao longo dos anos em análise.

Confrontando a representação da atuação policial com a representação dos manifestantes, salientamos que, em 2012, a utilização preferencial da força com a percentagem de manifestantes agitados ou violentos mostra, uma vez mais, a preferência dos OCS em realizar um enquadramento conflituoso dos eventos. Em 2011 a menor

percentagem de manifestantes agitados ou violentos, e a representação preferencial em cordão policial, indica que este enquadramento não teria ainda tanto peso na escolha da cobertura noticiosa dos eventos. O ano de 2013, ao conjugar a representação dos manifestantes sobretudo pacíficos com a formação em cordão policial da PSP, inverte completamente o quadro representativo dos eventos exibido nos dois anos anteriores.



*Figura 5. Ocorrência percentual da categoria Hcont – Imagens da polícia*

Em relação a armas visíveis nas imagens, é o bastão policial que mais se observa ao longo dos anos (Lcont.1: 2011 – 22,6%; 2012 – 48,0%; 2013 – 10,0%). Interessa referir que no ano de 2012, quase metade das fotografias mostravam o bastão policial visível, o que é consentâneo com a já verificada prevalência de imagens de utilização da força neste ano. De referir ainda que este foi o ano que mais registou imagens com elementos policiais a empunhar o bastão acima da linha dos ombros (Lcont.5: 2011 – 6,5%; 2012 – 8,2%; 2013 – 0,0%).

No que diz respeito à valência da PSP (Jcont) verifica-se que é o Corpo de Intervenção (CI) da Unidade Especial de Polícia (UEP) que está presente na maior parte das imagens, situação que é compreensível e esperada, dada a natureza conflituosa dos eventos em análise e as atribuições desta subunidade. As Equipas de Intervenção Rápida (EIR) também são representadas com bastante frequência.

Quanto ao número de elementos policiais presentes nas imagens, nos anos de 2011 e 2012, são representados preferencialmente entre três a cinco elementos policiais (Bcont.2: 2011 – 45,2%; 2012 – 36,7%). No ano de 2013 a preferência altera-se para a representação de seis a 10 elementos policiais (Bcont.3=60,0%). Existe assim uma intenção de abranger

nas imagens, sobretudo em 2011 e 2012, um número de elementos policiais não muito extenso, provavelmente com o intuito de salientar a sua atuação no terreno, promovida também pela já verificada prevalência de planos de conjunto (Bform.2). Este facto é evidenciado, também, através da presença preferencial dos elementos policiais nos primeiros (Ccont.1) e segundos planos das imagens (Dcont.1). No ano de 2013 a preferência, já verificada, por planos gerais, poderá explicar o maior número de elementos policiais presentes nas imagens. Contudo, estes não apresentam grande destaque em relação aos restantes elementos das imagens.

A atuação da polícia encontra-se representada em imagens cujo fundo favorece, na generalidade, o enquadramento da sua ação (Econt.3). Este foi proporcionado, na maioria das vezes, pelos manifestantes, ou pelo local onde decorre a ação, o que permite situá-la geograficamente. Salienta-se, conforme a prevalência da categoria Fcont (Local identificável), que a Assembleia da República é o local mais observado. Este facto revela a importância que os eventos decorridos neste local possuem em termos de visibilidade da atuação da PSP. Já em 2012 adquire também relevância o Chiado, sobretudo pelo destaque negativo atribuído à atuação policial na greve geral de 22 de março, proporcionado por uma fotografia em que figura um elemento policial a utilizar a força sobre uma fotojornalista.

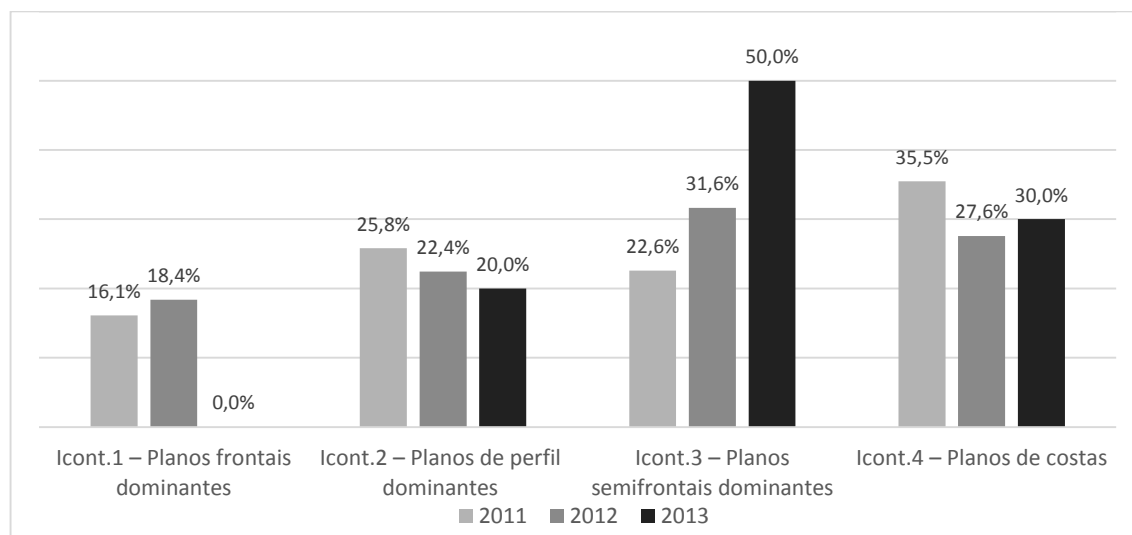


Figura 6. Ocorrência percentual da categoria Icont – Dominância do ponto de vista dos elementos policiais

No que diz respeito à dominância do ponto de vista dos elementos policiais (cf. Figura 6), estes são representados, em 2012 e 2013, preferencialmente de forma semifrontal (Icont.3), sendo que, em 2011, o tipo de representação mais frequente é de costas (Icont.4).

Os planos frontais (Icont.1) são os que assumem menor prevalência ao longo dos anos. Considerando estes indicadores, podemos dizer que existe alguma tendência de promover um certo afastamento dos leitores para com os elementos policiais. A observância deste critério poderá ter também relevância no sentido de perceber qual o posicionamento privilegiado dos fotojornalistas na cobertura deste tipo de eventos. Apesar de se poder considerar que o local mais seguro para os fotojornalistas seria na retaguarda do dispositivo policial, observa-se uma tendência de proximidade física para com os agentes de autoridade e para com as ações em decurso no terreno, no sentido de captar a interação entre os elementos policiais e os manifestantes.

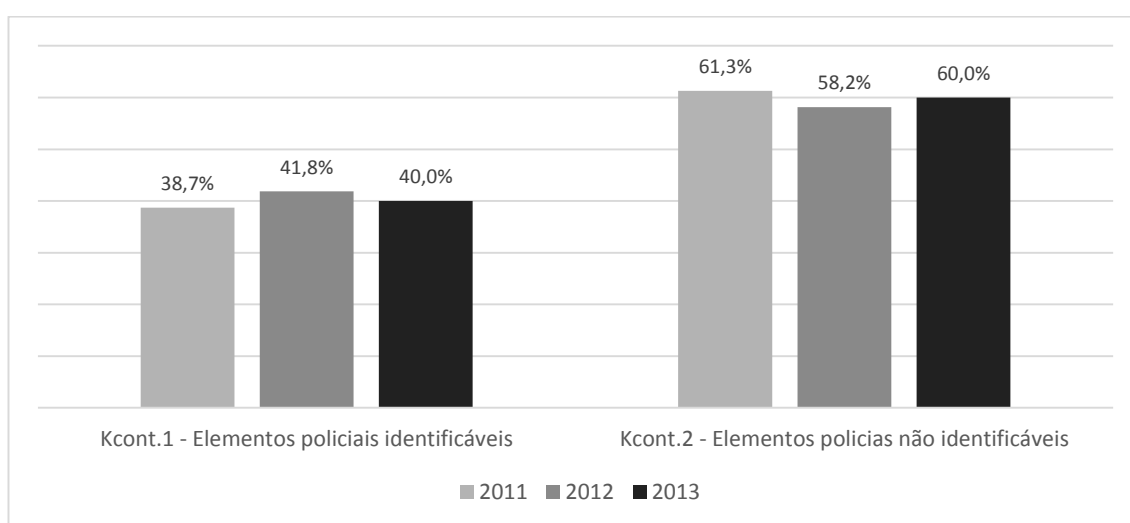


Figura 7. Ocorrência percentual da categoria Kcont – Identificação dos elementos policiais

Relativamente à hipótese de os elementos policiais serem identificáveis através das imagens (cf. Figura 7), esta revela-se possível numa percentagem considerável ao longo dos anos, sendo no entanto maior o número de imagens em que tal não se verifica. Este facto vem em consonância com a proximidade do fotógrafo à atuação policial, podendo-se no entanto discutir se será, ou não, um objetivo explícito dos fotojornalistas.

Aludindo agora aos resultados obtidos através da análise de conteúdo do texto noticioso, foi possível perceber que, ao longo dos anos, os OCS dão grande ênfase à descrição da atuação policial e aos seus resultados ou consequências, sendo que não esclarecem os motivos que levaram a Polícia a atuar. Conforme explica Henriques (2014, p. 50) “o leitor sabe que a Polícia atuou e o que aconteceu posteriormente, mas na maior parte dos casos desconhece as causas, os motivos que estiveram na base da sua atuação”. Ao longo dos anos são também facultadas poucas informações acerca dos elementos

policiais no terreno, nomeadamente acerca do dispositivo policial utilizado, ou subunidade/origem, o que pode levantar a questão se os jornalistas estão preparados para descrever e compreender as atuações policiais em grandes eventos de cariz político (Pais et al., no prelo).

Conforme verificado anteriormente, em 2012 as imagens da atuação policial focam, em grande percentagem, os elementos policiais a utilizar a força. Estas, conjugadas com as poucas informações facultadas acerca da atuação policial no texto noticioso, as quais poderiam justificar este tipo de atuação, poderão promover a imagem de uma ação policial opressiva, em que a sua finalidade é, sobretudo, reprimir os manifestantes, constituindo-se num obstáculo à sua livre manifestação. Esta imagem negativa é mais evidente quando se descreve a atuação policial com pouco conhecimento técnico, sem a descrição dos motivos que levaram a esse tipo de ação, dificultando-se a compreensão das intervenções policiais,

Portanto, a conduta dos elementos policiais poderá estar a ser representada, através da conjugação do texto com as imagens, como ofensiva e injustificada o que, conforme explica Henriques (2014), poderá ter implicações graves na forma como é transmitida e percecionada a legitimidade da atuação policial, podendo-se suscitar questões acerca da imagem da atuação policial que é introduzida na esfera pública (Pais et al., no prelo).

## Capítulo IV – Conclusões

Como pudemos constatar, os OCS produzem influência sobre o público. Estes afetam a forma como se percebe a realidade, sendo que a fotografia de imprensa é um recurso que se tem que ter em conta para entender a construção social da realidade (Sousa, 1998a). Torna-se assim pertinente perceber que cada imagem é solicitada e direcionada pelo editor do jornal, sendo que no processo da sua obtenção ela é refletida e produzida pelo fotógrafo, tendo em conta os conteúdos informativos estatuídos pela equipa responsável pela produção das notícias (Baptista & Abreu, 2010). Portanto, “no campo da fotografia, o fotojornalismo é das áreas mais relevantes, devido aos níveis de difusão que atingem as fotografias publicadas nos órgãos de comunicação social (Sousa, 1998a, p. 1). Assim optámos por, em primeiro lugar, analisar alguns dos critérios formais das imagens, no sentido de perceber quais as opções técnicas que os fotojornalistas tomaram. Verificámos que as imagens analisadas, e que reportam aos anos 2011, 2012 e 2013, promovem o realismo e objetividade das situações captadas, realçando o seu dinamismo. Existe ainda outro fator que merece a nossa atenção, nomeadamente o facto de as imagens constituírem frequentemente, em 2011 e 2012, pontos de entrada nas páginas dos jornais, e de se localizarem preferencialmente no seu eixo superior. Estes indicadores mostram que as imagens da atuação policial terão assumido, perante o texto noticioso, uma relação hierárquica superior no interior da página do jornal.

São também as imagens de 2011 e 2012 que assumem especial preponderância no *corpus* do presente trabalho. As imagens destes dois anos constituem 92,8% do seu total, sendo que só o ano de 2012 apresenta 70,5%, o que, por si só, indica o destaque concedido à atuação policial neste ano. Já em 2013, a pequena quantidade de imagens, o posicionamento preferencial no eixo inferior das páginas, e a diminuição da utilização destas como pontos de entrada na página, constituem indicadores do decréscimo da relevância dada à representação atuação policial, através das imagens. No que diz respeito ao seu conteúdo, é de salientar a conflituosidade como critério de fotonoticiabilidade, bem como a predominância do conteúdo emocional negativo. Estas duas variáveis assumem especial prevalência no ano de 2012, em que a utilização da força é a representação preferencial como imagem da atuação policial. Parece interessante referir ainda que das sete imagens da atuação policial que se constituíram como capa de jornal em 2012, seis ilustram os elementos

policiais a utilizar a força sobre os manifestantes. As imagens da capa ocupam o lugar de máximo destaque em todo o jornal, sendo escolhidas como as que mais impacto irão ter nessa edição, e por conseguinte no público. Este facto pode demonstrar que o tipo de atuação policial que merece maior destaque, por parte dos OCS em questão, é a utilização da força sobre os manifestantes, optando-se pela representação da atuação policial violenta e opressiva.

Importa salientar dois eventos que tiveram especial relevância no *corpus* do presente trabalho no ano de 2012: a greve geral de 22 de março e a greve geral europeia de 14 de novembro. No primeiro evento, verifica-se uma grande frequência de utilização, nas notícias, de uma fotografia onde um elemento policial utiliza a força sobre uma fotojornalista. Esta imagem foi encontrada 18 vezes no *corpus* deste trabalho, facto que é consentâneo com o carácter de crítica face à atuação policial no panorama noticioso acerca deste evento, mencionado por Pais et al. (no prelo). Acreditamos que este discurso crítico, por parte dos OCS, terá sido exacerbado pela disseminação daquela imagem, através dos vários meios de comunicação social. Torna-se aqui evidente a importância do valor-notícia dos eventos capazes de fornecer um “bom” material visual (Wolf, 1999), o que explica a repetição contínua de certos acontecimentos pelos OCS, nomeadamente este.

No segundo evento foi possível verificar uma mudança no cariz das imagens e da representação da atuação policial. Se no primeiro a atuação policial foi representada no sentido de enfatizar a utilização da força sobre os manifestantes, neste as imagens representavam sobretudo os manifestantes a arremessar pedras aos elementos policiais que se encontravam nas escadarias da Assembleia da República. Aqui também as imagens se mostram coerentes com a tónica do restante discurso noticioso, que se assume mais positivo para com a atuação policial, conforme explicam Pais et al. (no prelo). Ao representarem-se os manifestantes violentos, legitimou-se de alguma forma a atuação policial, facto que se refletiu no discurso dos OCS. Não obstante, as imagens que ilustram a vaga de dispersão que se seguiu, realçam uma vez mais a utilização da força por parte dos elementos policiais, bem como a representação destes junto a elementos que indicam, subjetivamente, conflito e negatividade (e.g. objetos a arder). Aqui se verifica a tendência que existe em divulgar, conforme explica Aumont (2002), imagens “espetaculares”, destinadas a um espectador coletivo de massa. Conforme já havia proposto Schramm (1949), o consumo de notícias pode ter dois tipos de efeitos, sendo que as imagens de conflito ou violência inserem-se no tipo de mensagem que proporcionam ao observador uma recompensa imediata, embora pouco duradoura. Verificamos, portanto, que a representação da atuação policial se insere



neste tipo de quadro, proporcionando uma gratificação imediata ao leitor, a qual é, no entanto, breve, o que poderá contribuir também para a repetibilidade das imagens de uma atuação policial ativa contra os manifestantes.

As imagens da atuação policial estão diretamente associadas aos valores-notícia conflito e negatividade, comprovando-se a influência que estes tiveram na representação da atividade policial em grandes eventos políticos. Aqui a premissa *bad news are good news* parece adquirir sentido, uma vez que quanto mais negativo for o acontecimento, maior será a probabilidade de ser noticiado. Isto poderá indicar que se a atuação policial estiver relacionada com a utilização da força e estiver inserida em eventos de cariz político onde se verifique conflituosidade ou violência, terá maior tendência para ser representada e noticiada. Por outro lado, se isto não acontecer, não terá tanta visibilidade, ou não será pura e simplesmente representada através de imagens.

Outro fator que deverá ser tomado em conta é a representação dos manifestantes em interação com os elementos policiais que, como já referimos, poucas vezes são representados como violentos. Este facto associado ao predomínio de imagens em que os elementos policiais utilizam a força ou fazem detenções, poderá fazer com que o público ponha em causa a atuação policial, não percebendo a legitimidade das suas ações. A atuação policial será ainda menos compreendida quando, no texto noticioso associado às imagens, não se referem os motivos que levaram àquela atuação. Este tipo de enquadramento, retirado do seu contexto, poderá levar a que a imagem da polícia seja entendida como ostensiva, opressiva e limitadora de direitos, contribuindo para a fixação de estereótipos acerca da imagem da PSP. Conforme explica Rivero (cit. in Oliveira, 2000, p. 31) “é através do comportamento da sua polícia que o povo toma consciência do carácter do seu Estado”, pelo que este tipo de viés na imagem da polícia poderá contaminar o próprio Estado, bem como outras instituições a ele conexas.

Por fim importa salientar que os jornalistas parecem não estar preparados para se relacionar com algumas matérias do foro policial. Além do pouco conhecimento técnico evidenciado acerca dos métodos e práticas policiais (Pais et al. no prelo), também se verificou que o posicionamento dos fotojornalistas poderá constranger a atuação da polícia, ou colocar em risco os próprios. Salienta-se assim a necessidade de promover a formação dos elementos envolvidos na cobertura noticiosa dos grandes eventos de cariz político, favorecendo-se a transmissão de informação verdadeira e transparente (Pais et al. no prelo), diminuindo-se o tipo de imprensa condicionada pelo treino inadequado e pela prossecução do lucro (Goldman, 1999).

## Referências

- Amar, P. J. (2007). *História da fotografia*. Lisboa: Edições 70.
- Anastasio, P., Rose, K., & Chapman, J. (1999). Can the media create public opinion? A social-identity approach. *Current Directions in Psychological Science*, 8 (5), 152-155.
- Anselmo, A. (1981). *Origens da imprensa em Portugal*. Lisboa: Casa da Moeda.
- Arnheim, R. (1974). *Art and visual perception: A psychology of the creative eye*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Aumont, J. (2002). *A imagem* (7ª ed.). São Paulo: Papirus.
- Baptista, Í. C., & Abreu, K. C. (2010). *Fotografia na imprensa: a Mensagem visual publicizada*. Retirado de: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/baptista-iria-abreu-karen-fotografia-na-imprensa.pdf>
- Bardin, L. (2008). *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (2008). *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70.
- Bogdan, R. C., & Biklen, S. K. (1994). *Investigação qualitativa em educação*. Porto: Porto Editora.
- Caetano, M. (1990). *Manual de direito administrativo* (Vol. 2, 10ª ed.). Coimbra: Almedina.
- Canotilho, J., & Moreira, V. (1993). *Constituição da República Portuguesa anotada* (3ª ed.). Coimbra: Coimbra Editora.
- Carvalho, F. F. (2012). *Semiótica social e imprensa: O layout da primeira página de jornais portugueses sob o enfoque analítico da gramática visual* (Tese de doutoramento, não publicada). Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa.

- Clemente, P. (2000). *A polícia em Portugal: Da dimensão política contemporânea da segurança pública* (Dissertação de doutoramento, não publicada, Vol. I). Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas, Lisboa.
- Colling, L. (2001) Agenda-setting e framing: reafirmando os efeitos limitados. *Revista Famecos*, Porto Alegre, 17 (1), 88-101.
- Correia, J. C. (2011). *O admirável mundo das notícias: Teorias e métodos*. Retirado de: [http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/20110524-correia\\_manual\\_noticial.pdf](http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/20110524-correia_manual_noticial.pdf)
- Crawford, A. (2008). Plural policing in the UK: policing beyond the police. In T. Newburn (Ed.), *Handbook of policing* (pp. 147-181). Cullompton: Willan Publishing.
- Damasceno, P. L. (2013). *Design de jornais: Projeto gráfico, diagramação e seus elementos*. Retirado de: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/damasceno-patricia-2013-design-jornais.pdf>
- Dias, H. V. (2012). *Metamorfoses da polícia: Novos paradigmas de segurança e liberdade*. Coimbra: Almedina.
- Dias, J. S. C. (2005). *Os critérios de noticiabilidade dos noticiários televisivos - Estudo de caso comparativo: RTP1 e TVI* (Monografia de Licenciatura, não publicada). Universidade do Porto, Porto.
- Donmoyer, R. (2008). Quantitative research. In L. M. Given (Ed.), *The Sage encyclopedia of qualitative research* (Vol. 2, pp. 713-722). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Dubois, P. (1993). *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papirus.
- Durão, S. (2008). *Patrulha e proximidade: Uma etnografia da Polícia em Lisboa*. Lisboa: Almedina.
- EU-SEC, (2007). *Coordinating National Research Programmes on Security during Major Events in Europe*. Retirado de: [http://www.osservatoriosport.interno.it/eu\\_sec/manual\\_english.pdf](http://www.osservatoriosport.interno.it/eu_sec/manual_english.pdf)
- Felgueiras, S. (2009). A actividade policial na gestão da violência. In M. M. G. Valente (Coord.), *Reuniões e manifestações: Actuação policial* (pp. 139-162). Coimbra: Almedina.

- Fontcuberta, J. (1990). *Fotografia: Conceptos y procedimientos, una propuesta metodológica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (1993). *La noticia: Pistas para percibir el mundo*. Barcelona: Paidós.
- Francastel, P. (1998). *A imagem, a visão e a imaginação*. Lisboa: Edições 70.
- Freund, G. (1989). *Fotografia e sociedade* (3ª ed.). Lisboa: Vega.
- Galtung, J., & Ruge, M. H. (1965). The structure of foreign news. *Journal of Peace Research*, 2 (1), 64-91. Retirado de: <http://www.jstor.org/stable/423011>
- Gasset, J. O. (1998). *A rebelião das massas*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Ghiglione, R., & Matalon, B. (2001). *O inquérito: Teoria e prática* (4ª ed.). Oeiras: Celta Editora.
- Goldman, A. I. (1999). *Knowledge in a Social World*. Oxford: Oxford University Press.
- Gordon, I. E. (2001). *Theories of visual perception* (2<sup>nd</sup> ed). Chichester, UK: John Willey & Sons.
- Greer, C., & McLaughlin, E. (2011). 'Trial by media': Policing, the 24-7 news mediasphere and the 'politics of outrage'. *Theoretical Criminology*, 15 (1), 23-46. doi:10.1177/1362480610387461
- Heckenmueller, E. G. (1969). Stabilization of the retinal image: A review of method, effects, and theory. In R. N. Haber (Ed.), *Information-processing approaches to visual perception* (pp. 287-300). Washington, DC: Library of Congress.
- Henriques, R. A. (2014). *A percepção da imprensa escrita sobre a atuação policial em grandes eventos de cariz político*. (Dissertação de mestrado, não publicada). Instituto Superior de Ciências Policiais e Segurança Interna, Lisboa.
- Hodge, R., & Kress, G. (1988). *Social Semiotics*. New York, NY: Cornell University.

- Holsanova, J., Rahm, H., & Holmqvist, K. (2006). Entry points and reading paths on newspaper spreads: Comparing a semiotic analysis with eye-tracking measurements. *Visual Communication*, 5 (1), 65-93. doi:10.1177/1470357206061005
- Jeanneney, J. N. (2003). *Uma história da comunicação social* (2ª ed.). Lisboa: Terramar.
- Joly, M. (1994). *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Edições 70.
- Koffka, K. (1936). *Principles of gestalt psychology*. New York, NY: Harcourt, Brace & Company.
- Köhler, W. (1992). *Gestalt psychology: An introduction to new concepts in modern psychology*. New York, NY: Liveright.
- Kress, G., & Leeuwen, T. V. (2006). *Reading images: The grammar of visual design* (2<sup>nd</sup> ed.). New York, NY: Routledge.
- Krippendorff, K. (2004). *Content analysis: An introduction to its methodology* (2<sup>nd</sup> ed.). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Lei Constitucional n.º 1/2005 de 12 de agosto. *Diário da República*, Iª Série - A, n.º 155.
- Lei n.º 53/2007, de 31 de agosto. *Diário da República*, Iª Série, n.º 168.
- Lewin, K. (1947). Frontiers in group dynamics. *Human Relations*, 1, 143-153. doi: 10.1177/001872674700100201
- Littlejohn, S., & Foss, K. (Eds.) (2009). *Encyclopedia of communication theory* (Vol. 1). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Lombardi, K. H. (2007). *Documentário imaginário: Novas potencialidades na fotografia documental contemporânea* (Dissertação de mestrado, não publicada). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, Belo Horizonte.
- Luria, A. R. (1994). *Sensacion y percepcion*. Col. Sifón: Roca.

- Machado, H. J. (2012). *A comunicação social e a polícia: A percepção da imprensa escrita sobre a actuação policial nos grandes eventos de cariz político* (Dissertação de mestrado, não publicada). Instituto Superior de Ciências Policiais e Segurança Interna, Lisboa.
- Mattelart, A., & Mattelart, M. (1997). *Historia de las teorías de la comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Mawby, R. C. (2002). *Policing images: Policing, communication and legitimacy*. Cullompton: Willan Publishing.
- McCombs, M., & Shaw, D. (1972). The agenda-setting function of mass media. *Public Opinion Quarterly*, 36 (2), 176-187.
- McQuail, D. (2003). *Teoria da comunicação de massas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Miller, J., Davis, R. C., Henderson, N. J., Markovic, J., & Ortiz, C. W. (2004). *Public opinions of the police: The influence of friends, family, and the news media* (Research Report to the National Institute of Justice, nº 205619). New York, NY: Vera Institute of Justice.
- Mishyna, K. (2012). *Hierarquia de informação nos semanários portugueses* (Dissertação de mestrado, não publicada). Faculdade de Arquitectura, Lisboa.
- Mourão, J. A., & Babo, M. A. (2007). *Semiótica: Genealogias e cartografias*. Coimbra: Minerva.
- Oliveira, J. C. (2012). *Boletim photographico*. Retirado de: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/BoletimPhotographico.pdf>
- Oliveira, J. F. (2000). *A manutenção da ordem pública em Portugal*. Lisboa: Instituto Superior de Ciências Policiais e Segurança Interna.
- Oliveira, M. T. (2012). *O poder das notícias de crime: Imprensa versus televisão* (Dissertação de mestrado, não publicada). Universidade da Beira Interior, Covilhã.
- Pais, L. G. (2004). *Uma história das ligações entre a psicologia e o direito em Portugal: Perícias psiquiátricas médico-legais e perícias sobre a personalidade como analisadores* (Tese de doutoramento, não publicada). Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade do Porto, Porto.

- Pais, L. G. (2011). *Documento interno de apresentação da linha de investigação intitulada: "Grandes eventos de cariz político: A percepção da comunicação social acerca da actividade policial"*. Lisboa: Laboratório de Grandes Eventos do Centro de Investigação do Instituto Superior de Ciências Policiais e Segurança Interna.
- Pais, L. G., Felgueiras, S., Rodrigues, A., Santos, J., & Varela, T. (no prelo). Protesto político e atividade policial: A percepção dos media. *Análise Social*.
- Péninou, G. (1970). Physique et métaphysique de l'image publicitaire. *Communications*, 15 (15), 96-109. doi:10.3406/comm.1970.1216
- Penteado, J. R. W. (2001). *A técnica da comunicação humana* (13ª ed.). São Paulo: Pioneira
- Peirce, C. S. (2005). *Semiótica* (3ª ed.). São Paulo: Perspectiva.
- Platão, (2006). *A república*. São Paulo: Martin Claret.
- Quivy, R. & Campenhoudt, L. V. (2005). *Manual de investigação em ciências sociais* (4ª ed.). Lisboa: Gradiva
- Raposo, J. (2006). *Direito policial I*. Coimbra: Almedina.
- Reiner, R. (2010). *The politics of the police* (4<sup>th</sup> ed.). New York, NY: Oxford University Press.
- Ribeiro, F. M. (2010). *Utopia e jornalismo de ciência: O contributo para a democracia*. Retirado de: <http://www.ec.ubi.pt/ec/08/pdf/EC08-2010Dez-13.pdf>
- Rodrigues, A. (2011). *O Paradigma Comunicacional: História e Teorias*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Rose, G. (2001). *Visual methodologies: An introduction to the interpretation of visual materials*. London: Sage.
- Santaella, L. (1983). *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense

- Santos, J. M. (2005). *O tempo dos media e a generalização do estético*. Retirado de: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/santos-jose-manuel-tempo-media-generalizacao-estetico>
- Santos, J. P. (2013). *A comunicação social e a actividade policial: A percepção da imprensa sobre a actuação policial em grandes eventos de cariz político*. (Dissertação de mestrado, não publicada). Instituto Superior de Ciências Policiais e Segurança Interna, Lisboa.
- Santos, J. R. (2001). *Comunicação*. Lisboa: Prefácio.
- Schramm, W. (1949). The nature of news. *Journalism Quarterly*, 29, 259-269
- Sellan, A. R. (2011). Representações no discurso da história: A relação imagem-texto-ideologia. *Discurso & Sociedad*, 5 (4), 628-644. Retirado de: <http://www.dissoc.org/ediciones/v05n04/DS5%284%29Borges.pdf>
- Serra, A. O. (2012). *A comunicação social e a actividade policial: As notícias televisivas dos grandes eventos de cariz político* (Dissertação de mestrado, não publicada). Instituto Superior de Ciências Policiais e Segurança Interna, Lisboa.
- Serra, P. (2006). *Contributos para uma teoria neo-darwiniana da Comunicação*. Retirado de <http://www.bocc.ubi.pt/pag/serra-paulo-teoria-neo-darwiniana.pdf>
- Serra, P. (2007). *Manual de teoria da comunicação*. Retirado de: [http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/20110824serra\\_paulo\\_manual\\_teorica\\_comunicacao.pdf](http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/20110824serra_paulo_manual_teorica_comunicacao.pdf)
- Shaw, E. F. (1979). Agenda-Setting and Mass Communication Theory. *International Communication Gazette*, 25, 96-105. doi: 10.1177/001654927902500203
- Silva, A. F. (2006). *Os meios de comunicação social enquanto elementos de regulação cultural: Breve apontamento*. Retirado de: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/silva-andreia-regulacao-cultural.pdf>
- Silva, C. L., & Júnior, W. M. (2009). *Comunicação televisiva: reflexões e considerações sobre o telejornalismo esportivo*. Retirado de <http://www.razonypalabra.org.mx/COMUNICACAO%20TELEVISIVA%20%20REFLEXOES%20E%20CONSIDERACOES%20SOBRE%20O%20TELEJORNALISMO%20ESPORTIVO.pdf>



- Silvestre, C. (2010). *Linguagem verbal e não-verbal: Contributos para uma gramática visual*. Retirado de: [https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/188/1/PAR\\_n03\\_art5.pdf](https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/188/1/PAR_n03_art5.pdf)
- Sousa, J. P. (1997). *Fotojornalismo performativo: O serviço de fotonotícia da agência lusa de informação* (Tese de doutoramento). Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela. Retirado de: <http://bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-fotojornalismo-tese.html>
- Sousa, J. P. (1998a). *News values nas “fotos do ano” do World Press Photo: 1956-1996*. Retirado de: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-pedro-jorge-news-values.pdf>
- Sousa, J. P. (1998b). *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Retirado de: [http://www.bocc.ubi.pt/pag/\\_texto.php?html2=sousa-jorge-pedro-historia\\_fotojorn1.html](http://www.bocc.ubi.pt/pag/_texto.php?html2=sousa-jorge-pedro-historia_fotojorn1.html)
- Sousa, J. P. (1999). *As notícias e os seus efeitos: As “teorias” do jornalismo e dos seus efeitos sociais dos media jornalísticos*. Retirado de: <http://bocc.ubi.pt/pag/sousa-pedro-jorge-noticias-efeitos.html>
- Sousa, J. P. (2001). *Elementos de jornalismo impresso*. Porto. Retirado de: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-elementos-de-jornalismo-impresso.pdf>
- Sousa, J. P. (2002a). *Estereotipização e discurso fotojornalístico nos diários portugueses de referência: Os casos do Diário de Notícias e Público*. Porto: Universidade Fernando Pessoa.
- Sousa, J. P. (2002b). *Fotojornalismo: Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa*. Porto. Retirado de: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-fotojornalismo.pdf>
- Sousa, J. P. (2006). *Elementos de teoria e pesquisa da comunicação e dos media* (2ª ed.). Porto. Retirado de: <http://bocc.unisinos.br/pag/sousa-jorge-pedro-elementos-teoria-pesquisa-comunicacao-media.pdf>
- Souza, D. M. (2010). *A fotografia enquanto representação do real: A identidade visual criada pelas imagens dos povos do médio-orientes publicadas na National Geographic*. Retirado de: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/souza-daniel-a-fotografia-enquanto-representacao-do-real.pdf>

- Tavares, E. (2010). “*Disparando*” a revolução. Retirado de: [http://www.emiliatavares.com/uploads/5/7/8/9/5789024/disparando\\_\\_a\\_\\_revoluo\\_emlia\\_tavares.pdf](http://www.emiliatavares.com/uploads/5/7/8/9/5789024/disparando__a__revoluo_emlia_tavares.pdf)
- Tavares, E. (2011). *Hibridismo e superação: A fotografia e o modernismo português*. Retirado de: [http://www.emiliatavares.com/uploads/5/7/8/9/5789024/hibridismo\\_e\\_superao\\_emlia\\_tavares.pdf](http://www.emiliatavares.com/uploads/5/7/8/9/5789024/hibridismo_e_superao_emlia_tavares.pdf)
- Teixeira, N. M. (2011). *Hierarquia de informação visual e circuitos de leitura: A primeira página dos jornais diários* (Dissertação de mestrado, não publicada). Faculdade de Arquitectura, Lisboa.
- Traquina, N. (2002). *O que é jornalismo?* Lisboa: Quimera.
- Tuchman, G. (1972). Objectivity as strategic ritual: An examination of newsmen’s notions of objectivity. *American Journal of Sociology*, 77 (4), 660-679. Retirado de: <http://www.jstor.org/stable/2776752>
- Uscinski, J. E. (2009). When does the public’s issue agenda affect the media’s issue agenda (and vice-versa)? Developing a framework for media-public influence. *Social Science Quarterly*, 90 (4), 796-815.
- Valente, M. M. (2014). *Teoria geral do direito policial* (4ª ed.). Coimbra: Almedina.
- Vilches, L. (1993). *Teoría de la imagen periodística* (3ª ed.). Barcelona: Paidós Comunicación.
- Villafañe, J. (2006). *Introducción a la teoria de la imagen*. Madrid: Pirámide.
- Waddington, D. P. (2007). *Policing public disorder*. Cullompton: Willian Publishing.
- White, D. M. (1950). The "gate keeper": A case study in the selection of news. *Journalism Quarterly*, 27 (3), 383-390.
- Wolf, M. (1999). *Teorias da comunicação* (5ª ed.). Lisboa: Editorial Presença.
- Yarbus, A. L. (1967). *Eye movements and vision*. NewYork, NY: Springer.

# **ANEXOS**

## ANEXO 1. Teorias da comunicação

### 1. Teoria das balas mágicas ou da agulha hipodérmica

A teoria das balas mágicas ou da agulha hipodérmica foi a primeira teoria da comunicação que ganhou visibilidade e importância em grande escala. Esta teoria surge na sequência de estudos efetuados com a finalidade de determinar os efeitos da propaganda, realizada no decurso da Primeira Guerra Mundial.

Conforme explica McQuail (2003):

a Primeira Guerra Mundial viu a mobilização dos jornais e do cinema na maior parte da Europa e nos Estados Unidos para os fins bélicos nacionalistas dos Estados em disputa. Os resultados pareciam não deixar dúvidas do poder de influência dos media sobre as «massas», quando efectivamente geridos e dirigidos. (p. 38)

Iniciou-se então, nas décadas de 1920 e 1930, “uma investigação sistemática, que usava questionários e métodos experimentais e se baseava fortemente na psicologia social. Muitos livros foram escritos acerca do poder da propaganda neste período” (McQuail, 2003, p. 424).

Wolf (1999) situa, também, o aparecimento desta teoria neste período, uma vez que “historicamente, a teoria hipodérmica coincide com o período das duas guerras mundiais e com difusão em larga das comunicações de massa e representou a primeira reacção que este último fenómeno provocou entre estudiosos de proveniência diversa” (Wolf, 1999, p. 22). Desta forma a criação desta teoria encontra-se diretamente relacionada com o surgimento de novas tecnologias de comunicação, entre elas a transmissão de rádio, a qual possibilitava fazer chegar a mesma mensagem a todos os consumidores e cidadãos de uma nação (Littlejohn & Foss, 2009).

Assim, no período que decorreu entre a 1ª Guerra e o fim dos anos 30, acreditava-se que os efeitos dos *media* nas pessoas eram extremamente fortes, moldando a opinião, crenças, valores, hábitos e comportamentos (McQuail, 2003). Este autor afirma que esta premissa “baseou-se não na investigação científica mas na observação da enorme popularidade da imprensa e dos novos *media*, cinema e rádio, que se introduziram em muitos aspectos da vida quotidiana bem como nos assuntos públicos” (McQuail, 2003, p. 423). Admitia-se que os meios de comunicação tinham “um impacto direto e indiferenciado sobre os indivíduos” (Mattelart & Mattelart, 1997, p. 28), motivando a opinião de que a

comunicação social seria algo perverso e negativo. Embora Mattelart e Mattelart (1997) considerem que foi Lasswell quem forjou o termo “agulha hipodérmica”, Sousa (2006, p. 493) considera que este “é um modelo que não tem nenhum autor em particular, antes corresponde a uma primeira percepção sobre os efeitos da comunicação, alimentada, como se disse, quer pelo senso-comum, quer pelos escritos daqueles que criticavam a comunicação social”.

O termo “balas mágicas” ou “agulha hipodérmica” tem a finalidade de representar, metaforicamente, que todos os recetores da mensagem exibem o mesmo comportamento ao receberem a mesma mensagem. Assim, só com “balas mágicas” seria viável atingir todos da mesma forma, ou só através de uma “agulha hipodérmica” seria possível provocar efeitos iguais em pessoas diferentes, uma vez que os resultados dos medicamentos injetáveis tendem a ser os mesmos em todas as pessoas (Sousa, 2006). Também Littlejohn e Foss (2009, p. 64) abordam a teoria da agulha hipodérmica em que “uma mensagem mediática pode ser vista como algo injetado na pele do recetor. Os efeitos dos *media* eram, portanto, vistos como diretos, imediatos e fortes”.

Os elementos que caracterizam o contexto desta teoria são, conforme já mencionado, o aparecimento da comunicação de massa, e também as práticas totalitárias e de propaganda, coincidentes com aquele período da História (Wolf, 1999). Conforme menciona também Wolf (1999, p. 22), “encerrada entre estes dois elementos, a teoria hipodérmica é uma abordagem global aos *mass media*, indiferente à diversidade existente entre os vários meios e que responde sobretudo à interrogação: que efeito têm os *mass media* numa sociedade de massa?”.

A teoria das balas mágicas ou da agulha hipodérmica é indissociável do conceito de sociedade de massa, sendo que o entendimento deste conceito é fundamental, tanto para a compreensão desta teoria como para a compreensão do processo de comunicação de massas. Embora o conceito de sociedade de massas só tenha adquirido especial relevância e desenvolvimento após a Segunda Guerra Mundial, as suas ideias essenciais foram originadas antes do final do século XIX, em que “o termo-chave «massas» de facto reúne um número de conceitos importantes para compreender como é que o processo de comunicação de massas tem sido muitas vezes entendido desde então até ao presente” (McQuail, 2003, p. 41).

Assim, a conceção de sociedade de massa surgiu como consequência da progressiva industrialização, da evolução dos transportes e do comércio, e do surgimento e afirmação dos valores de igualdade e liberdade. Houve uma perda de poder e de exclusividade das

classes sociais dominantes, expondo-as às classes sociais baixas, ou seja, às massas (Wolf, 1999). Gasset (1998) definiu massa como um grupo de pessoas não qualificadas, referindo-se ao conceito de sociedade de massa como um fenómeno de homogeneidade que ameaçava a individualidade, despojando o homem de toda a sua história, tornando-o dócil e submisso. Portanto, o uso inicial do conceito de sociedade de massas tinha geralmente associações negativas, referindo-se “à multiplicidade das «pessoas comuns» vistas habitualmente como não educadas, ignorantes e potencialmente irracionais, sem regras e mesmo violentas” (McQuail, 2003, p. 41).

Esta caracterização e aceção de massa, como um novo modo de organização social, é importante, uma vez que destaca e intensifica o elemento essencial da teoria das balas mágicas ou da agulha hipodérmica, ou seja, o facto de os indivíduos se encontrarem solitários, serem incógnitos e estarem fragmentados (Wolf, 1999). Estes estariam, portanto, expostos e vulneráveis aos efeitos provocados pela mensagem, transmitida pelos meios de comunicação, acreditando-se que estes possuíam a capacidade de toldar a opinião e o comportamento dos recetores.

## **1.2. O paradigma de Lasswell**

Harold Lasswell apresentou, em 1948, um modelo do processo de comunicação, o qual surge num período de desenvolvimento inicial dos estudos da comunicação, e que contribuiu, de forma inequívoca, para a sua evolução (Sousa, 2006). Este modelo aparece:

na fase de transição entre as primeiras teorias (não científicas) sobre a comunicação social, em concreto a teoria das balas mágicas ou da agulha hipodérmica, e os primeiros estudos científicos sobre os efeitos da comunicação, como o modelo psicodinâmico de Cantril (1940) ou as teorias funcionalistas do fluxo de comunicação em duas etapas (two step) ou em etapas múltiplas (multistep). (Sousa, 2006, p. 78)

Lasswell (in Wolf, 1999) apresenta uma série de perguntas, cuja resposta se mostra apropriada para representar um ato de comunicação: *Quem? Diz o quê? Através de que canal? Com que efeito?*.

Desta forma Lasswell foi o primeiro autor “a formular claramente as «funções» da comunicação na sociedade” (McQuail, 2003, p. 48). No entanto, e conforme elucida Santos (2001), apesar de o modelo se demonstrar perfeito aquando do seu emprego no sistema de

propaganda, foi criticado por compartimentar o processo comunicacional, não o considerando um processo inter-relacionado e de dois sentidos, que interliga o emissor, a mensagem, o canal, o recetor, o *feedback*, entre outros elementos não considerados por Lasswell.

### **1.3. As teorias do *two-step* e do *multi-step flow of communication***

Em 1938, a emissão do programa de rádio *Guerra dos Mundos*, de Orson Welles demonstrou que as pessoas não reagiam da mesma forma à mesma mensagem, e “abalou-se, assim, pela primeira vez, a crença behaviorista do estímulo-resposta aplicada aos efeitos da comunicação social” (Sousa, 2006, pp. 493-494).

A teoria do *two-step flow* surgiu como consequência de um estudo empírico, realizado na década de 1940, nos Estados Unidos, por uma equipa de investigadores liderados por Paul Lazarsfeld. Este estudo decorreu na localidade de Erie County, no Ohio, e tinha como finalidade perceber qual o papel que os meios de comunicação de massas tinham no processo de formação do sentido de voto dos eleitores, os quais deveriam reagir maquinalmente às mensagens de propaganda dos candidatos políticos (Santos, 2001).

Até este ponto as teorias da comunicação assentavam na premissa de que a sociedade é uma sociedade de massas, constituída por um conjunto de indivíduos mais ou menos homogéneos, atomizados e anómicos; os meios de comunicação são comparáveis a “agulhas” ou “revólveres” que injectam os seus conteúdos ou disparam as suas balas – as suas mensagens –, de forma directa e imediata, nos indivíduos; os indivíduos são uma massa mais ou menos moldável que recebe, de forma passiva, e é influenciada, de maneira uniforme, pelas mensagens dos *mass media*. (Serra, 2007, p. 151)

Os investigadores descobriram então que as pessoas recebiam informação, e eram influenciadas, por pessoas próximas e de confiança, surgindo assim a figura do líder de opinião. Estes líderes de opinião “estavam intensamente expostos às campanhas eleitorais, e era a eles que recorriam as outras pessoas, submetidas a menores níveis de exposição e que procuravam informações e conselhos” (Santos, 2001, p. 32). Assim, tanto os consumidores, na escolha de produtos, como os eleitores, na escolha dos políticos, dependiam mais das suas

relações com pessoas próximas e de confiança, como familiares ou amigos, do que da exposição direta às mensagens políticas ou dos *media* (Littlejohn & Foss, 2009).

O termo *two-step flow* surgiu do facto dos estudos demonstrarem que a mensagem, enviada pelos meios de comunicação de massas, era processada em dois passos ou etapas. Atingia, em primeiro lugar, os líderes de opinião e, de seguida, era passada destes para indivíduos dependentes da sua informação e opinião (Littlejohn & Foss, 2009).

Conforme explica Santos (2001), o líder de opinião surge como uma figura central, sendo que as pessoas encaravam as mensagens e a propaganda emitida pelos meios de comunicação com bastante indiferença, porque apercebiam-se que era a informação que tinha a finalidade de persuadir, sendo o líder de opinião alguém em quem as pessoas menos esclarecidas tinham confiança. Percebe-se, então, que “as pessoas apresentam mecanismos de defesa contra a persuasão, nomeadamente contra a persuasão mediaticamente induzida” (Sousa, 2006, p. 495).

Portanto, a descoberta deste processo

implicou, evidentemente, a falência das teorias dos efeitos totais. Os pressupostos sobre os quais assentava o legado do medo desmoronaram-se rapidamente aos olhos dos cientistas sociais, que passaram a encarar a teoria das balas mágicas como um modelo ingénuo e simplista. (Santos, 2001, p. 34)

Rejeita-se, assim, o princípio que a sociedade era formada por “«átomos» de indivíduos aglomerados em massas uniformes, que respondiam de forma imediata e directa aos estímulos da comunicação social” (Santos, 2001, p. 21). Chega-se, então, à conclusão que “os meios de comunicação não são os únicos agentes que influenciam as decisões das pessoas e que, por vezes, nem sequer são os mais poderosos desses agentes” (Sousa, 2006, p. 495).

Contudo, e conforme explica Santos (2001), alguns aspetos da teoria *two-step flow* viriam a revelar-se errados ou incompletos, tendo-se verificado que os líderes de opinião recebem também informações de outros líderes de opinião, não recolhendo obrigatoriamente as suas informações diretamente dos meios de comunicação, podendo tanto influenciar como ser influenciados. Assim, foi “introduzido um novo modelo, o do «fluxo de comunicação em múltiplas etapas» (*multi-step*), que pretende, precisamente, relevar a complexa teia de relações sociais que medeia o efeito dos meios de comunicação social” (Sousa, 2006, p. 496).



Serra (2007) refere que novos estudos, levados a cabo por Lazarsfeld e Katz em Decatur, Illinois, vieram demonstrar que não existem líderes de opinião em termos absolutos, mas que estes apenas o são em assuntos específicos.

#### **1.4. Os estudos sobre a persuasão**

Os psicólogos desenvolveram estudos para perceber quais os limites da capacidade de persuasão no processo de comunicação de massas. Conforme explica Santos (2001, p. 38) “os psicólogos estavam, também eles, surpreendidos pelo facto de as populações não «obedecerem» maquinalmente às sugestões veiculadas pelos meios de comunicação”.

Estes estudos, segundo Wolf (1999), consistiam na revisão do processo de comunicação, tornando evidente que não se tratava apenas de uma relação mecânica e imediata entre estímulo e resposta, mas sim de uma complexa relação entre emissor, mensagem e destinatário. Este autor explica que:

a abordagem deixa de ser global, incidindo sobre todo o universo dos meios de comunicação e passa a «apontar», por um lado, para o estudo da sua eficácia persuasiva óptima e, por outro, para a explicação do «insucesso» das tentativas de persuasão. Existe, de facto, uma oscilação entre a ideia de que é possível obter efeitos relevantes, se as mensagens forem adequadamente estruturadas e a certeza de que, frequentemente, os efeitos que se procurava obter não foram conseguidos. (Wolf, 1999, p. 34)

Desta forma, um dos resultados mais relevantes destes estudos foi o facto de se ter verificado que as pessoas mais instruídas, se a mensagem incluir os dois lados de uma questão, são mais passíveis de serem convencidas, uma vez este facto parece conferir maior credibilidade à mensagem (Santos, 2001). Outro ponto importante destes estudos foi a deteção do mecanismo da atenção seletiva. Conforme explica Santos (2001, p. 40) “os cientistas sociais perceberam que as pessoas tendem a expor-se e a aceitar informações que estão de acordo com as suas opiniões, e a rejeitar ou deturpar as mensagens que colidam com as suas atitudes”. Os investigadores chegaram, também, à conclusão que uma mensagem não é apenas persuasiva pela forma como é construída. A diversidade dos recetores, nomeadamente o seu perfil psicológico e a sua educação influenciam de forma significativa a sua resistência à persuasão (Santos 2001).

Em suma, os estudos da persuasão das comunicações de massa evidenciam que “a eficácia da estrutura das mensagens varia, ao variarem certas características dos destinatários, e que os efeitos das comunicações de massa dependem essencialmente das interações que se estabelecem entre esses factores” (Wolf, 1999, p. 46). Altera-se a perceção da capacidade de manipulação dos *media*, especifica-se a grande complexidade dos fatores que intervêm no processo comunicacional em massa, evidenciando-se o seu carácter não linear e a individualidade de cada recetor (Wolf, 1999).

## **ANEXO 2. História da fotografia de imprensa**

### **1. Imprensa ilustrada e fotojornalismo – Do século XV à 1ª Grande Guerra**

É essencialmente a partir do século XV, e durante o século XVI, que se constroem os alicerces que irão originar a imprensa, tal como a conhecemos hoje. Neste período, e tal como refere Jeanneney (2003, p. 19), “assiste-se ao aparecimento de uma rede de circulação de informações cada vez mais densa, testemunhada pela expansão das «notícias manuscritas»: os antepassados dos nossos jornais”.

Sousa (2006) explica que até ao século XV já haviam sido utilizados diversos processos tipográficos, nomeadamente a xilografia. No entanto “foi a invenção da moderna tipografia (ou imprensa) com caracteres metálicos móveis, por Gutenberg, na quarta década do século XV, em Estrasburgo, que permitiu a explosão da comunicação impressa” (Sousa, 2006, p. 541). Esta invenção proporcionou uma nova fase no desenvolvimento da imprensa “marcada pelo aparecimento de uma regularidade na publicação, pela instauração deste laço particular entre o jornalista e o leitor, que constitui o encontro a prazo fixo” (Jeanneney, 2003, p. 21). Contudo, Jeanneney (2003, p. 21) considera que “o verdadeiro nascimento da imprensa periódica remonta apenas ao início do século XVII”.

A revolução industrial veio contribuir para uma grande evolução da imprensa. Assim, o desenvolvimento da tipografia (pela agregação da máquina a vapor às impressoras) e os processos industriais de fabrico de papel permitiram, por seu turno, o embaratecimento dos materiais impressos (livros, jornais, folhetos...) e o aumento exponencial do número de cópias. (Sousa, 2006, p. 139)

Antes de a fotografia ser adotada pela imprensa, a gravura e a ilustração já o haviam sido. Segundo Pierre-Jean Amar “ilustrações impressas gravadas a partir de fotografias figuram nos jornais e nos livros desde 1842” (Amar, 2007, p. 97). Sousa (1998b) explica que uma das primeiras imagens fotográficas publicadas foi a de um incêndio que destruiu um bairro de Hamburgo, na Alemanha, em 1842. A fotografia foi realizada por Carl Friedrich Stelzner e publicada na revista semanal ilustrada *The Illustrated London News*. A imagem utilizada foi desenhada a partir do daguerreótipo original, o que demonstra as dificuldades com que se deparavam os jornais e revistas desse período, na reprodução de fotografias (Sousa, 1998b).

O século XIX foi, por isso, um tempo de desenvolvimento e de expansão técnica da gravura, tendo sido dominado pelas ilustrações coloridas. Apesar de a fotografia ter sofrido grandes desenvolvimentos nos anos que se seguiram ao seu aparecimento, foram necessários mais alguns anos para que pudesse vir a ser representada na imprensa.

Conforme explica Sousa (1998b)

em meados da década de cinquenta do século XIX, a fotografia já havia beneficiado dos avanços técnicos, químicos e ópticos que lhe permitiram abandonar os estúdios e avançar para a documentação imagética do mundo com o “realismo” que a pintura não conseguia. A foto beneficiava também das noções de “prova”, “testemunho” e “verdade”, que à época lhe estavam profundamente associadas e que a credibilizavam como “espelho do real. (p. 26)

Os últimos decénios do século XIX são de grande desenvolvimento industrial e tecnológico, nomeadamente no que diz respeito à reprodução fotográfica na imprensa. Em 1880 surge, pela primeira vez num jornal, uma fotografia reproduzida por meios mecânicos, sendo esta invenção “de um alcance revolucionário para a transmissão dos acontecimentos” (Freund, 1989, p. 106).

A generalização da impressão fotográfica é atribuída ao *The New York Daily Graphic*, com a impressão de uma fotografia a 4 de março de 1880, da autoria de Stephen Horgan, intitulada *A scene in Shantytown*. A fotografia foi impressa através da utilização do *halftone*, que é um processo que decompõe a fotografia numa trama de pontos. Os cinzentos são impressos como pontos negros e brancos, que o olho humano vai misturar, devolvendo a sensação do tom original e contínuo, representando a imagem fotográfica de uma forma perceptível (Sousa, 1998b). No entanto, e conforme explica este autor, a adaptação tecnológica ao *halftone* era dispendiosa, logo as gravuras continuaram a ser a principal fonte de imagens dos jornais, exceto nas publicações dos domingos, dia em que os suplementos começaram a conter fotografias em grande número (Sousa, 1998b). Também Souza (2010, p. 6) alude à importância do aparecimento desta nova técnica, referindo que “a fotografia só se torna comum na imprensa a partir de 1882, com o desenvolvimento de um processo de impressão chamado autotipia pelo alemão Georg Meisenbach”. De referir que o processo da autotipia é equivalente ao processo *halftone*.

Freund (1989) também menciona a evolução da fotografia neste período, destacando diversos avanços técnicos. Esta explica que

a mecanização da reprodução, a invenção da placa seca de gelatino-brometo que permite a utilização de placas preparadas antecipadamente (1871), a melhoria das objectivas (as primeiras objectivas anastigmáticas são construídas em 1884), a película em rolos (1884), o aperfeiçoamento da transmissão de uma imagem por telegrafia (1882) e mais tarde por belinografia abriram o caminho à fotografia de imprensa. (p. 106)

Portanto, no final do século XIX, a fotografia começou a estabelecer-se na imprensa devido “(a) à difusão crescente da informação impressa, (b) à adaptação dos processos de impressão fotomecânicos e (c) ao aparecimento do instantâneo fotográfico, possibilitado pelas tecnologias emergentes” (Sousa, 1998b, p. 42).

Contudo, no final do século XIX, a imprensa ainda se encontrava reticente na utilização corrente da fotografia. Contrariamente aos semanários e às revistas ilustradas, que começaram a publicar regularmente fotografias a partir de 1885, só em 1904 é que surge o *Daily Mirror*, em Inglaterra, um jornal que ilustrava as suas páginas quase unicamente com fotografias (Freund, 1989). Por sua vez, nos EUA, só em 1919 é que surge o *Illustrated Daily News*, o qual usava os mesmos princípios de impressão fotográfica (Sousa, 1998b). Freund (1989) esclarece que

esta utilização tardia da fotografia na imprensa é devida ao facto de que as imagens devem ainda ser feitas fora do jornal. A imprensa, cujo sucesso se funda na actualidade imediata, não pode esperar e os proprietários dos jornais hesitam em investir grandes somas de dinheiro nestas novas máquinas. (p. 107)

Existia também, nesta altura, uma forte reticência no meio jornalístico quanto ao uso da fotografia, uma vez esta era considerada apenas uma mera ilustração, sendo a escrita o verdadeiro veículo da informação (Amar, 2007). Contudo, em 1904, com o *Daily Mirror*, acontece uma mudança conceptual. As fotografias deixaram de ser secundarizadas, vistas como simples ilustrações, para adquirirem uma importância semelhante à componente escrita (Sousa, 1998b). Assim, “as aparições esporádicas da fotografia nas páginas dos jornais e revistas mais não fizeram do que abrir caminho para a informação fotojornalística sistemática” (Sousa, 1998b, pp. 35-36).

Com a Grande Guerra o uso da fotografia nos jornais tornou-se frequente. Conforme explica Sousa (1998b, p. 55), “a primeira Guerra Mundial produziu pela primeira vez um fluxo constante de fotografias, que tendem a editar-se em suplementos ilustrados dos jornais”. Portanto, neste período, “a informação necessita cada vez mais de ser transmitida rapidamente e as imagens devem chegar às redacções tão depressa quanto os textos que se podem ditar pelo telefone” (Amar, 2007, p. 98). São então inauguradas várias linhas telegráficas, tornando-se possível transmitir uma imagem, entre continentes, em poucos minutos. Contudo, só na década de 1920 seria possível transmitir as primeiras mensagens por rádio (Amar, 2007).

No fim da Primeira Guerra Mundial, a maioria dos grandes jornais, nomeadamente nos EUA, Reino Unido e Alemanha, tinha a sua própria equipa de fotojornalistas, o que evidencia a relevância que a fotografia ganhou, neste período, na imprensa mundial (Sousa, 1998b).

## **2. O fotojornalismo moderno**

Podemos situar o nascimento do fotojornalismo moderno na Alemanha. Depois da Primeira Guerra Mundial, as artes, as letras e as ciências progrediram bastante nesse país, e essa evolução refletiu-se na fotografia e na imprensa. Este facto levou a que, nas décadas de 1920 e 1930, a Alemanha se tivesse tornado no país com mais revistas ilustradas (Sousa, 2002b).

Amar (2007), explica que

a Alemanha do pós-guerra, cuja indústria óptica floresce e é eficiente, introduz no mercado máquinas que irão facilitar a fotografia. A Ermanox, muito luminosa, permitindo negativos com pouca luz, e a Leica, com o seu tamanho reduzido, qualidades ópticas e objectivas permutáveis, modificaram completamente a maneira de trabalhar dos fotógrafos de imprensa. (p. 98)

Foi também neste período que, pela primeira vez, as fotografias foram paginadas. Combinou-se texto e imagem de uma forma complementar e dinâmica, provocando uma melhoria nos conteúdos informativos e nas relações de conteúdo e forma. Existia assim, e cada vez mais, uma verdadeira informação visual (Sousa, 1998b). Logo,

a forma como se articulava o texto e a imagem nas revistas ilustradas alemãs dos anos vinte permite que se fale com propriedade em fotojornalismo. Já não é apenas

a imagem isolada que interessa, mas sim o texto e todo o “mosaico” fotográfico com que se tenta contar a história. (Sousa, 2002b, p. 17)

Amar (2007, p. 99) explica que “a criação da Dephot, a primeira agência de imprensa fotográfica, em 1928, constitui o último elo da cadeia da construção do fotojornalismo moderno”. A criação das agências fotográficas vai permitir que os fotógrafos resolvam os problemas da comercialização e distribuição das fotografias (Amar, 2007). Estas delineiam uma nova via, utilizando fotógrafos contratados, abordando a atualidade “de uma maneira um pouco diferente, com uma linguagem mais jornalística e mais espectacular” (Amar, 2007, p. 107).

O fotojornalismo consolida-se na imprensa no intervalo entre guerras. É neste período, também, “que o fotojornalismo se afirmará como vetor integrante da imprensa moderna. Além disso, continuarão as conquistas técnicas, predominantemente nos domínios da cor (a Kodak comercializará o filme Kodacolor, a partir de 1942) e da sensibilidade” (Sousa, 1998b, p. 83).

A chegada de Hitler ao poder, em 1933, provoca o declínio do fotojornalismo alemão. Um grande número de fotojornalistas e editores fogem da Alemanha, espalhando por vários países, como a França, o Reino Unido e os Estados Unidos, as concepções do fotojornalismo alemão (Sousa, 2002b).

A crise de 1929 nos Estados Unidos teve, também, um grande impacto no fotojornalismo. O governo americano, com a intenção de sensibilizar a opinião pública para os efeitos da crise, emprega certas estratégias, das quais resultam a utilização da fotografia como forma para documentar as contingências da vida das populações mais atingidas. Assim, em 1935, o presidente Roosevelt cria o *Farm Security Administration*, o qual reúne uma equipa de 12 fotógrafos. Estes, de 1935 a 1942 reúnem cerca de 270000 negativos, que apresentam uma grande qualidade, tendo sido largamente divulgados pela imprensa, expostos e publicados (Amar 2007).

Também a *Life*, cujo primeiro número é publicado a 23 de novembro de 1936, constitui um importante marco na imprensa e no fotojornalismo moderno. Conforme explica Freund (1989, p. 135), “o novo estilo de fotojornalismo introduzido pelas revistas alemãs no princípio dos anos trinta influenciou profundamente os criadores da *Life*, que se inspiram nele para contar histórias inteiramente por sequências de fotografias”. Amar (2007) refere que esta revista, ao respeitar a qualidade da impressão das fotografias e ao ter uma grande

preocupação com a paginação, torna-se rapidamente uma das mais admiradas e reputadas do seu tempo. Assim,

é na década de trinta do século XX que o fotojornalismo vai integrar-se, de forma completa, nos jornais diários norte-americanos, de tal modo que, no fim da década, e em comparação com o seu início, o número de fotografias nos diários tinha aumentado dois terços. (Sousa, 2002b, pp. 19-20)

Na década de 1930 e 1940 as agências fotográficas e os serviços de fotojornalismo das agências noticiosas sofrem um grande desenvolvimento. Apesar de todo esse desenvolvimento, a cobertura fotojornalística da Segunda Guerra Mundial revelou-se bastante problemática. Conforme explica Sousa (1998b)

a fotografia “jornalística” da Segunda Guerra Mundial foi usada com intuítos manipulatórios, desinformativos, contra-informativos e propagandísticos, mas mais eficazmente: a censura impediu a publicação da verdadeira face do conflito (os mortos e os mutilados) e encorajou a publicação as fotografias que apoiavam o esforço de guerra. (p. 103)

No entanto, e apesar de toda a manipulação que existiu, a Segunda Guerra Mundial fez a imprensa aperceber-se do enorme poder das fotografias, as quais atingem, em certas ocasiões, mais importância do que o próprio texto (Sousa 1998).

Conforme explica Sousa (2002b), no final da década de 1950 começam a observar-se os primeiros sinais de crise na imprensa, especialmente nas revistas ilustradas, devido sobretudo ao desvio dos investimentos publicitários para a televisão. Este autor refere ainda alguns pontos que caracterizam o fotojornalismo e o seu desenvolvimento, no período pós guerra e nos anos seguintes:

trata-se da expansão (a) da imprensa cor-de-rosa, (b) das revistas eróticas “de qualidade”, como a Playboy (1953), (c) da imprensa de escândalos e (d) das revistas ilustradas especializadas em moda, decoração, electrónica e fotografia, entre outros temas (que, em muitos casos, sobreviverão à concorrência com a televisão). (Sousa, 2002b, p. 23)



Contudo, e apesar dos sinais prévios, a crise da imprensa inicia-se verdadeiramente nos anos 70 do século XX, devido ao já mencionado desvio do orçamento publicitário para a televisão, em detrimento dos jornais e revistas, e também ao grande aumento das taxas postais e dos custos de produção (Amar, 2007). A título exemplificativo, a *Life* “deixa de aparecer em 1972, depois de ter perdido cerca de três milhões de assinantes. A sua equipa de fotógrafos tinha sido reduzida a doze pessoas apenas” (Amar, 2007, p. 113). Nas décadas seguintes, e devido aos avanços tecnológicos que se verificaram na fotografia a cores e sua impressão, esta começa a ser comumente utilizada na imprensa (Sousa, 1998b).

### **3. O advento da imprensa e do fotojornalismo em Portugal**

Conforme afirma Anselmo (1982, p. 26) “há notícias da impressão de incunábulo português em data talvez anterior a 1487, isto é, à da edição do primeiro livro impresso que chegou até nós”. Assim as primeiras atividades relacionadas com a imprensa em Portugal decorrem numa época em que a política, a diplomacia e a economia do nosso país eram dominadas pela expansão ultramarina (Anselmo, 1982).

Contudo,

o nascimento da imprensa periódica portuguesa pode situar-se em 1641, com o lançamento da *Gazeta em Que se Relatam as Novas Todas, Que Ouve Nesta Corte, e Que Vieram de Várias Partes no Mês de Novembro de 1641*, mais conhecida simplesmente por *Gazeta*. Este jornal durou até Setembro de 1647. (Sousa, 2006, p. 543)

Até ao século XIX, e à semelhança de outros países, a evolução técnica da imprensa e da indústria gráfica foi bastante lenta (Sousa, 2006).

Para o desenvolvimento da imprensa e do fotojornalismo em Portugal, contribuiu o facto de cedo se ter adotado a fotografia no nosso país. Conforme explica J. Oliveira (2012, p. 1) “o nosso país importou-a de forma relativamente precoce”. A fotografia foi apresentada em janeiro de 1839, em Paris, tendo sido noticiada no nosso país, pela primeira vez, em 16 de fevereiro desse ano, na revista *O Panorama* (J. Oliveira 2012).

Em 1841 dão-se os primeiros passos para se estabelecer a fotografia em Portugal, com a realização de várias experiências fotográficas, o início da venda de material e instrumentos fotográficos, o surgimento dos primeiros retratos e consequente profissionalização e venda de serviços (J. Oliveira, 2012). É também deste ano que data a primeira gravura de madeira,

realizada a partir de uma fotografia, publicada na imprensa portuguesa. Esta gravura foi publicada a 13 de março de 1841 n' *O Panorama* (Sousa, 1998b). Outras publicações tiveram grande importância neste âmbito:

em 1878, sai *O Occidente*, publicação importante para a expansão da fotografia documental e industrial do país, que se edita até 1915. A 9 de Fevereiro de 1881, surge, em Lisboa, o primeiro número do jornal ilustrado português *A Ilustração Universal*. (Sousa, 1998b, p. 217)

Contudo, e até finais do século XIX, “a fotografia não fez mais do que servir de base à produção de gravuras, que eram depois insertas nas publicações da forma tradicional” (J. Oliveira, 2012, p. 4).

É no início do século XX que as revistas ilustradas portuguesas começam a utilizar fotografias em detrimento das gravuras, devido à evolução dos processos de reprodução fotográfica e de impressão (Sousa, 1998b). Conforme explica Tavares (2010, p. 1), os jornais ilustrados “tiveram uma grande expansão no início do século XX, mercê dos desenvolvimentos tipográficos que permitiram a impressão directa da fotografia na página do jornal, sem a mediação da gravura como acontecia até então”. Foram estes avanços técnicos que permitiram à fotografia assumir-se como parte integrante das notícias, de uma forma realista e rigorosa (Tavares, 2010) Assim, e fruto da invenção do *halftone*, publica-se, em 2 de fevereiro de 1907, a primeira fotografia na imprensa diária portuguesa (Sousa, 1998b).

Com a eclosão das ideias republicanas em Portugal, inicia-se um período muito importante para a imprensa e para o fotojornalismo português. É uma etapa “de crescimento e afirmação da imprensa ilustrada, num momento em que a imagem toma grande importância no significado da notícia, diálogo sem palavras, que vai submetendo a palavra escrita ao seu primado, à sua força comunicacional” (Tavares, 2010, p. 1). O rápido desenrolar dos acontecimentos no ano de 1910 exigia que os foto-repórteres atuassem de uma forma extremamente rápida, alimentando os conteúdos noticiosos da imprensa. Assim, “os desenvolvimentos técnicos da fotografia, no início do século XX, iriam permitir acompanhar de forma mais imediata a realidade” (Tavares, 2010, p. 2). A partir de meados da década de 1910, a utilização da fotografia na imprensa portuguesa generaliza-se, e os jornais começam a contratar os seus próprios repórteres fotográficos (Sousa 1998). Na década de 1920, e seguintes, acontece um novo período de renovação da imprensa portuguesa, motivada pelo

aparecimento de novas publicações e de novas técnicas de impressão tipográfica. A imagem constitui-se como centro da notícia, passando a construir a primazia noticiosa no nosso país (Tavares, 2011).

O século XX trouxe, assim, ao nosso país, “um expoente desenvolvimento da imprensa, a que o fotojornalismo vai conferir novos pressupostos e modelos” (Tavares, 2011, p. CXXX).

### ANEXO 3. Semiótica e semiologia

Comunicar designa, segundo Sousa (2006)

significar e interpretar. Para comunicar com significado, as pessoas recorrem a signos, que organizam em sistemas de signos. Este texto, por exemplo, é constituído por signos individuais -as palavras -, por sua vez organizadas num sistema de signos, a língua. É um texto codificado. O receptor vai entendê-lo porque conhece o código (...), face ao contexto da situação, interpreta essa mensagem. (p. 103)

Santaella e Noth (in Carvalho, 2012) referem que é impossível haver comunicação sem a ação de signos. Assim, os meios de comunicação estão estreitamente ligados à produção de signos e à utilização de recursos semióticos. Fica, pois, evidente o ponto de convergência entre a comunicação social, nomeadamente a imprensa noticiosa e a semiótica. Mas os signos não se reduzem às palavras. As fotografias jornalísticas, na perceção de Sousa (1997), constituem-se como signos em forma de imagens fixas, não podendo ser conotadas como meras ilustrações, mas antes como um meio comunicacional que é apto a gerar significados próprios (Sousa, 1997).

Assim “a semiótica ou semiologia é a ciência que estuda os signos, os sistemas de signos (códigos) e as relações entre os signos e os seus utilizadores (...), visando a classificação e interpretação desses mesmos signos” (Sousa, 2006, p. 104). A distinção destes termos suscita questões muito complexas, que não vamos debater aprofundadamente. Contudo, devido à sua pertinência para este estudo convém tecer algumas considerações sobre os mesmos.

Segundo Joly (1994), a semiótica designa a filosofia das linguagens e a semiologia o estudo de linguagens específicas (imagem, gesto, teatro, etc.). Contudo ambas as designações são construídas a partir da palavra grega *semeion*, que significa signo (Joly, 1994). Assim, analisar

certos fenómenos sob o seu aspecto semiótico é considerar o seu *modo de produção de sentido* (...). Efetivamente, um signo é um signo apenas quando exprime ideias e suscita no espírito daquele ou daqueles que o recebem uma atitude interpretativa. (Joly, 1994, p. 30)

Para Mourão e Babo (2007), a semiologia compreende uma visão geral da linguagem, enquanto a semiótica pressupõe um estudo em que intervém não apenas a linguística, mas também a antropologia e a fenomenologia, representando, assim, o conjunto dos sistemas e processos de significação. Estes autores consideram que “o objectivo da semiótica é o de fornecer uma base teórica e metodológica para a análise dos discursos sociais (verbais e não verbais) no contexto das práticas sociais em que eles têm lugar” (Mourão & Babo, 2007, p. 16). Hodge e Kress (1988) definem a semiótica como “o estudo geral da semiose, ou seja, os processos e efeitos da produção e reprodução, receção e circulação dos significados em todas as suas formas, utilizados por todos os tipos de agentes de comunicação” (Hodge & Kress, 1988, p. 261). Segundo a perspectiva de Santaella, a semiótica constitui-se na ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, qualquer fenómeno passível de produzir significação e sentido (Santaella, 1983).

Sousa (2006) esclarece que a utilização dos termos semiótica e semiologia representa uma filiação científica. A semiótica revela-se na tradição anglo-saxónica de estudo dos signos, que tem como precursor o filósofo norte-americano Charles Peirce, enquanto que a semiologia deriva da Escola Estruturalista europeia tendo como pioneiro o suíço Ferdinand de Saussure sendo que, nos dias de hoje, os estudos de ambas as escolas confluem para um único campo de pesquisa e investigação (Sousa, 2006).

Para Correia (2011) os ensaios de Barthes foram os primeiros a mostrar a relevância da semiologia e do estudo da linguagem para o jornalismo e a imprensa. Segundo Sousa (1997), o ensaio de Barthes “Le message photographique” em “O Óbvio e o Obtuso” de 1961, pode considerar-se o primeiro exemplo de uma análise semiótica da fotografia, onde o autor refere uma visão da fotografia através de duas mensagens, a que ele chama o “paradoxo fotográfico”. A primeira dessas mensagens, de estrutura denotativa, equivaleria ao conteúdo da fotografia enquanto *analogon* da realidade. Contudo, a fotografia poderia conter uma segunda mensagem, de nível conotativo, baseada em códigos de natureza histórico-cultural, que poderia contaminar a primeira e impediria qualquer analogia perfeita entre fotografia e real. Assim, todas as artes “imitativas” comportariam duas mensagens: uma mensagem denotada, que é o próprio *analogon*, e uma mensagem conotada, que é, em certa medida, o modo como a sociedade apresenta a mensagem ao leitor (Barthes, 1986). Neste sentido, Barthes, refere que “graças ao seu código de conotação, a leitura da fotografia é portanto sempre histórica: ela depende do «saber» do leitor, exatamente como se se tratasse de uma língua verdadeira, inteligível somente se aprendemos os seus signos” (Barthes, 1986, p. 24).

Aumont (2002) propõe três valores das imagens na sua relação com o real: um valor de representação quando a imagem representa coisas concretas, um valor de símbolo quando representa coisas abstratas, e um valor de signo quando representa um conteúdo cujos caracteres não são visualmente refletidos por ela.

Peirce (2005) preconizou a existência de várias “tricomias” possíveis de analisar em relação aos signos. Uma delas identifica três variedades de signos: ícones, que são signos que se referem ao objeto e cuja relação entre significante e significado é a semelhança; índices, que são signos que se referem ao objeto e são afetados por este; e símbolos, que são signos se referem ao objeto através de uma associação de ideias gerais e que funcionam pela contiguidade instituída e aprendida entre o significante e o seu significado (Peirce, 2005).

Ainda que não tenha uma aceitação generalizada, a conceção da linguagem como sistema de signos convencionais e arbitrários permitiu uma noção do papel da linguagem na estruturação de relações sociais, criando trajetórias diversas nos estudos semióticos e semiológicos que se dedicam à análise de narrativas como é o caso das notícias e das fotografias de imprensa (Correia, 2011).

Dubois (1993) propôs, em jeito de resumo, três etapas no percurso teórico sobre as diversas posições sobre a Fotografia ao longo da história:

- a fotografia como espelho do real – a realidade ligada à imagem fotográfica terá sido atribuída à semelhança existente entre a foto e seu referente;
- a fotografia como transformação do real – a imagem fotográfica não como um espelho neutro, mas como instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até de transformação do real, e como tal perceptualmente codificada;
- a fotografia como vestígio de um real – movimento de desconstrução (semiológica) e de denúncia (ideológica) da impressão de realidade. A fotografia torna-se inseparável da sua experiência referencial e é, em primeiro lugar, índice e só depois pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo).

Porém, para Dubois (1993) estas descrições acerca da imagem fotográfica deixam-no insatisfeito. Este refere que existe na fotografia algo que a torna diferente de todos os outros modos de representação, “um sentimento de realidade incontornável do qual não conseguimos nos livrar apesar da consciência de todos os códigos que estão em jogo nela e que se combinaram para a sua elaboração” (Dubois, 1993, p. 26). Este autor sugere a prossecução da análise, indo-se mais além do simples efeito de real (Dubois, 1993).

Para Sousa (1997), cada fotografia é um signo e mesmo um lexema, uma unidade de significação. Será um signo multifacetado, já que pode assumir a condição de ícone (devido

às suas semelhanças com a realidade), de índice (do gosto do autor, da realidade representada, etc.) e de símbolo (a cultura provoca produção de significados). Mas, segundo ele, a fotografia é, também, um *médium* que permite registrar as percepções, a sensibilidade e a intuição do fotógrafo (Sousa, 1997). Ainda segundo este autor, a fotografia pode proporcionar ao observador um certo sentido de realidade, mas não é completamente objetiva uma vez que parte de uma denotação contaminada, para depois ativar a reserva de signos de quem a observa. Portanto, a subjetividade será sempre algo implícito à fotografia, embora a sua leitura permita alguma intersubjetividade, o que permitirá a criação de posições interpretativas que possam ser aceites e consentâneas (Sousa, 1997).

## **ANEXO 4. Imagem e percepção**

### **1. Imagem**

São poucos os fenómenos humanos que possuem a variedade e abrangência da imagem (Villafañe, 2006). Portanto, “a multiplicidade dos seus usos, dos meios que a produzem, das funções que possui, fazem da imagem um microcosmos dificilmente abordável de uma única perspectiva” (Villafañe, 2006, p. 27).

Platão (trad. 2006) propõe-nos uma antiga definição de imagem. Este autor diz chamar “imagens, em primeiro lugar, às sombras; seguidamente, aos reflexos nas águas, e àqueles que se formam em todos os corpos compactos, lisos e brilhantes, e a tudo o mais que for do mesmo género” (Platão, trad. 2006, pp. 207-208).

No entanto, e no que diz respeito ao seu significado, o termo imagem afigura-se, cada vez mais, de difícil definição, uma vez que é utilizado com os mais variados significados, por vezes sem a mínima ligação entre si (Joly, 1994). O conceito de imagem encerra em si “um domínio vasto e diversificado da atividade humana” (Aumont, 2002, p. 13). Porém,

compreendemos que ela designa algo que, embora não remetendo sempre para o visível, toma de empréstimo alguns traços ao visual (...), depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou a reconhece. (Joly, 1994, p. 13)

Também Francastel (1998) alude a esta problemática da definição de imagem. Este autor define-a, sobretudo, como forma de reprodução da realidade, referindo-se ao conceito de forma e de imagem “na perspectiva em que as formas representam unidades que correspondem a certos recortes pré-estabelecidos” (Francastel, 1998, p. 29). Conforme explica ainda este mesmo autor “a forma evoca uma imagem, que é a representação mental de um fragmento de realidade apreendido pelos sentidos, que a reflexão torna reconhecível e que as técnicas apropriadas permitem reproduzir projectivamente” (Francastel, 1998, p. 30).

Desde sempre que o homem fez uso da imagem, deixando por todo o lado vestígios das suas aptidões criativas de representação da realidade. Os desenhos realizados na rocha, no paleolítico, considerados os antecessores da escrita, são imagens “na medida em que imitam, esquematizando visualmente, as pessoas e os objectos do mundo real” (Joly, 1994, p. 18). A imagem constitui também uma questão crucial nas representações religiosas, sendo



que “a interdição apresentada na Bíblia de fabricar imagens e de se prostrar diante dela (3.º mandamento) designava a imagem como estátua e como deus” (Joly, 1994, p. 18). O conceito de imagem está também, no domínio da arte, ligado à representação visual, na forma de pinturas, ilustrações, desenho, filmes, vídeo e fotografia (Joly, 1994).

O termo imagem “tem inúmeras actualizações potenciais, algumas se dirigem aos sentidos, outras unicamente ao intelecto, como quando se fala do poder que certas palavras têm de «produzir imagem»” (Aumont, 2002, p. 13). Associamos à palavra imagem “noções complexas e contraditórias que vão da sabedoria ao divertimento, da imobilidade ao movimento, da religião à distração, da ilustração à semelhança, da linguagem à sombra” (Joly, 1994, p. 17). Assim “o conceito de imagem compreende outros âmbitos que vão mais além dos produtos da comunicação visual e da arte: implica também processos como o pensamento, a percepção, a memória” (Villafañe, 2006, p. 29). Portanto, o termo imagem pode ser ainda utilizado nas representações mentais que fazemos de determinado lugar, pessoa, coisa ou objeto. A imagem mental

corresponde à impressão que temos quando, por exemplo, lemos ou ouvimos a descrição de um lugar (...). Trata-se então de um modelo perceptivo de objeto, de uma estrutura formal que interiorizamos e associamos a um objecto e que alguns traços visuais são o bastante para evocar. (Joly, 1994, p. 20)

Também no domínio científico, o conceito de imagem tem uma grande abrangência. Assim, desde os satélites, que acompanham diversos fenómenos de grande escala, à utilização de infravermelhos e raios x, às microcâmaras, que permitem filmar o interior do corpo humano, as imagens obtidas por estes processos e outros, ajudam a visualizar e a interpretar os diferentes fenómenos científicos (Joly, 1994).

Percebe-se assim que o termo imagem poderá ter as mais variadas aceções, pressupondo, na sua maioria, uma representação individual de uma realidade apreendida, a qual é materializada por um meio de reprodução, ou, no caso das representações mentais, a conceção de uma imagem ideada.

### **1.1. A imagem visual e a sua percepção**

Vivemos numa sociedade em que o uso das imagens se popularizou e se vulgarizou. Somos diariamente confrontados com inúmeras imagens, materializadas nos mais diversos suportes e formatos. Assim “quer as olhemos quer as fabriquemos, somos quotidianamente

levados à sua utilização, decifração e interpretação” (Joly, 1994, p. 9). De todos os sentidos que a palavra imagem pode ter, atualmente o seu uso remete, muitas vezes, para a imagem mediática, que é “a imagem invasora, a imagem onnipresente, aquela que criticamos e que faz ao mesmo tempo parte da vida quotidiana de cada um” (Joly, 1994, p. 14).

As imagens “são objectos visuais como os outros, regidos exactamente pelas mesmas leis perceptivas” (Aumont, 2002, p. 17). Portanto, a percepção das imagens depende da nossa visão, a qual resulta de operações óticas, químicas e nervosas (Aumont, 2002). O olho humano é um aparelho ótico extraordinário, que possui uma estrutura extremamente complexa, organizada hierarquicamente (Luria, 1994). Destaca-se, no aparelho ocular, a retina, que é a sua parte fotossensível, a íris e o cristalino, que asseguram a chegada dos raios luminosos à retina e o foco da imagem, a córnea, que assegura a defesa do olho contra influências externas, e os músculos oculares, que permitem o movimento do olho (Luria, 1994).

Relativamente ao processo ótico de formação da imagem na nossa visão, ocorre no nosso olho um fenómeno semelhante ao que ocorre numa máquina fotográfica. A pupila regula a intensidade da luz que chega à retina, de modo semelhante ao diafragma de uma lente fotográfica, o cristalino atua como uma lente, fazendo convergir os raios luminosos, de modo a formar uma imagem nítida, e a distância entre a pupila e a retina corresponde à distância focal que vai desde a lente à superfície fotossensível da máquina fotográfica (Vilches, 1993). É assim projetada, no nosso olho, uma imagem reduzida e invertida dos objetos em nosso redor sobre um grande número de fotorrecetores, os quais transformam a energia luminosa em impulsos elétricos que vão ser processados e compreendidos no nosso cérebro (Vilches, 1993).

No que concerne às transformações químicas, Aumont (2002) explica que no fundo do nosso olho se encontra a retina, uma membrana que é constituída por inúmeros recetores de luminosidade, os cones e os bastonetes. Os cones e os bastonetes contêm uma substância, denominada rodopsina, que ao ser exposta aos raios luminosos decompõe-se, por reação química, em duas outras substâncias e “uma vez operada essa decomposição, a molécula em questão nada mais pode absorver; em compensação, se for interrompido o envio de luz, a reacção se inverterá e a rodopsina se recomporá” (Aumont, 2002, pp. 20-21). Portanto, a imagem ótica é, neste processo, transformada em informação química.

No que diz respeito às transformações nervosas, “cada receptor retiniano está ligado a uma célula nervosa, por um relé (que se chama sinapse); cada uma dessas células está, por meio de outras sinapses, ligada por sua vez a células que constituem as fibras do *nervo*

*óptico*” (Aumont, 2002, p. 21). Assim, o processo nervoso que resulta da incidência dos raios luminosos sobre os cones e bastonetes é transmitido a todo um complexo sistema de células nervosas que formam as zonas internas da retina (Luria, 1994). Logo, esta representa a última fase de processamento da informação luminosa, que chega ao nosso olho, tratada, numa primeira fase, de uma forma ótica, numa segunda fase, quimicamente, e numa terceira fase, de uma forma nervosa (Aumont, 2002).

Portanto, a percepção visual é o processamento e codificação, pelo nosso cérebro, da informação que nos chega por intermédio da luz, e que é captada pelos nossos olhos, de tal maneira que o “nosso sistema visual é capaz de localizar e de interpretar certas regularidades nos fenómenos luminosos (...). Em essência, essas regularidades referem-se a três características da luz: sua intensidade, seu comprimento de onda, sua distribuição no espaço” (Aumont, 2002, p. 22).

Assim, a intensidade está ligada à nossa interpretação da quantidade real de luz emitida por um objeto, uma vez que “o olho reage aos fluxos luminosos (...). Quando esse fluxo aumenta, o número de células retinianas atingidas torna-se maior, as reacções de decomposição da rodopsina produzem-se em maior quantidade e o sinal nervoso torna-se mais intenso” (Aumont, 2002, p. 23). Por sua vez o comprimento de onda está diretamente ligado à percepção da cor. A luz branca é constituída por todos os comprimentos de onda do espectro visível. As superfícies dos objetos têm a particularidade de absorver certos comprimentos de onda, refletindo outros. Assim, a percepção de cor dos objetos “é devida à actividade de três variedades de cones retinianos, em que cada um é sensível a um comprimento de onda diferente” (Aumont, 2002, p. 26). Finalmente, a distribuição espacial permite perceber os limites espaciais dos objetos, ou seja, a fronteira entre duas superfícies de diferentes luminâncias (Aumont, 2002). Isto acontece porque “o sistema visual está equipado «por construção» com instrumentos capazes de reconhecer uma borda visual e a sua orientação, uma fenda, uma linha, um ângulo, um segmento” (Aumont, 2002, p. 29).

A descrição do processo de formação da imagem permite-nos antecipar que possam existir, perante a mesma imagem, diferenças resultantes das características individuais de cada pessoa.

## **1.2. A percepção cognitiva, ou o processamento cognitivo da imagem**

A aptidão de relacionar a capacidade cognitiva do intelecto e a capacidade sensorial é natural no homem (Villafañe, 2006). Desta habilidade depende o processamento cognitivo das imagens, ou seja, a transformação da informação luminosa que chega ao nosso sistema

visual em cognição visual. É este processo que nos vai permitir reconhecer formas, objetos, pessoas, etc. Conforme explica Luria (1994), o processo preceptivo requer a unificação de grupos de sinais essenciais e básicos, e a confrontação do conjunto de características percebidas com os conhecimentos anteriores. Se a informação armazenada coincide com a informação recebida, surge o reconhecimento do objeto. Se, por outro lado, não houver concordância entre a informação recebida e a armazenada, continua a busca da solução adequada até se chegar à conclusão que o objeto não é reconhecível (Luria, 1994).

Villafañe (2006) propõe uma diferenciação entre sensação e percepção visual. A percepção cognitiva de uma imagem “só é possível no final do processo, quando se relaciona a estimulação aferente (sensação visual) com o material armazenado (memória visual)” (Villafañe, 2006, p. 81).

Assim, o processo preceptivo visual desenrola-se em três fases distintas: a sensação visual, que é a receção da informação; a memória visual, que representa o armazenamento da informação; e, o pensamento visual, que constitui o processamento da informação recebida (Villafañe, 2006).

Conforme descreve Luria (1994)

as sensações constituem a fonte principal dos nossos conhecimentos acerca do mundo exterior e do nosso próprio corpo. Elas são os canais básicos pelos quais a informação sobre os fenómenos do mundo exterior, e sobre o estado do organismo, chega ao cérebro. (p. 9)

Assim, a sensação consiste no ponto de partida do processo da percepção visual de uma imagem (Villafañe, 2006).

O recurso à memória visual constitui a segunda fase do processo preceptivo, segundo Villafañe (2006). Portanto, “a capacidade de armazenar algumas informações para as processar num momento posterior juntamente com informação aferente ou imediata, é a base dos processos cognitivos” (Villafañe, 2006, p. 82). A memória visual é constituída por três subtipos: a memória icónica transitória, que tem uma natureza sensorial; a memória a curto prazo, que é um tipo de memória primária e de natureza verbal; e, a memória a longo prazo, que é uma memória secundária, onde se armazenam em definitivo algumas informações, tais como hábitos, conceitos, linguagem, entre outros (Villafañe, 2006).

O pensamento visual constitui a terceira fase e última fase deste processo. Este “constitui o âmbito da relação das diversas instâncias que intervêm na percepção: a

estimulação aferente através da sensação visual, a informação armazenada nos sistemas da memória, e os processos do comportamento que intervêm como elementos modificadores do resultado perceptivo” (Villafañe, 2006, p. 88).

Portanto, a percepção visual é um processo cognitivo porque ocorre um processamento de informações de origem distinta e natureza diversa (Villafañe, 2006). Possibilita-se assim a transformação das sensações visuais em informações de natureza cognitiva.

### **1.3. A percepção de estruturas**

Vivemos num mundo de figuras geométricas, objetos e situações, e não num mundo de pontos, linhas, ou manchas de cor isoladas, pelo que a nossa visão, além de permitir a percepção de indícios soltos, permite também a percepção de figuras geométricas e estruturas inteiras (Luria, 1994).

O gestaltismo, ou psicologia da forma, teve um importante contributo neste âmbito, uma vez que foi demonstrado que “a percepção visual não é um processo de associação de elementos soltos, mas um processo integral e estruturalmente organizado” (Luria, 1994, p. 89). Assim, o conceito de *gestalt* (que traduzido do alemão, quer dizer *forma*) pode definir-se como um grupo de estímulos que não acontece acidentalmente, sendo que a *gestalt* não é algo que os objetos possuam, mas refere-se sim ao seu reconhecimento por parte de um observador (Villafañe, 2006). Portanto, a *gestalt* só se manifesta na percepção quando se reconhece a estrutura dos objetos (Villafañe, 2006).

Assim, a ideia de forma está diretamente associada ao contorno, uma vez que a percepção do mundo é estruturada, pelo observador, em diversas formas, hierarquizando assim os estímulos que recebe, sendo que o espaço encerrado dentro dos contornos consiste na figura, e o resto o *background*, ou seja, o fundo da imagem (Villafañe, 2006). Um facto curioso é que o observador despende mais energia para perceber a zona que se encontra dentro dos contornos, do que para perceber a zona do *background* (Villafañe, 2006). Assim, pode-se concluir que a zona dentro dos contornos poderá assumir uma maior importância do que o resto da imagem.

O gestaltismo enunciou algumas leis determinantes para a percepção da forma (Luria, 1994). A primeira consistia na lei da nitidez da estrutura, que diz que “a nossa percepção destaca, acima de tudo, as estruturas mais nítidas pelas suas propriedades geométricas” (Luria, 1994, p. 91). A segunda lei, a lei do complemento da estrutura ou lei de amplificação, explica que nós, ao percecionarmos estruturas nítidas, embora inacabadas, vamos ter a tendência de as completar mentalmente (Luria, 1994). Estas duas leis, embora possam

tenham ajudado a explicar diversos fenômenos da percepção visual, são apenas “totalmente úteis para a percepção do homem sob as condições de uma determinada cultura” (Luria, 1994, p. 92).

Acerca destes processos Villafañe (2006) destaca o conceito de campo, em que, partindo do campo visual, admite-se a existência de um outro campo no qual culmina o processo perceptivo, o mental. Assim produzem-se os denominados processos de campo, que vão fazer com que os objetos alcancem uma *gestalt*, e sejam por isso conceptualizados (Villafañe, 2006). Este autor dá o exemplo de um desenho de um círculo imperfeito e incompleto. Contudo, devido à estrutura, não hesitamos em associar a forma imperfeita com o conceito de círculo perfeito e acabado. Assim, “se uma linha forma uma figura fechada, ou quase fechada, não vemos mais uma linha num fundo homogêneo, mas uma figura de superfície delimitada pela linha” (Koffka, 1936, p. 150).

Villafañe (2006) destaca ainda o conceito de isomorfismo, o qual consiste na relação que existe entre um estímulo do campo visual e o mesmo estímulo no campo cerebral, em que existe forma isomorfismo, quando os dois estímulos forem idênticos. Köhler (1992) explica que “o princípio do isomorfismo exige que, num dado caso, a organização da experiência e os fatos fisiológicos subjacentes têm a mesma estrutura” (Köhler, 1992, p. 301).

Outro conceito importante, neste âmbito, é o conceito de pregnância. Segundo Villafañe (2006), se no exemplo dado anteriormente, do círculo perfeito e inacabado, a sua estrutura fosse de tal forma imperfeita que não fosse possível associá-la a um círculo, esta não possuiria a qualidade de pregnância, não sendo possível alcançar a sua *gestalt*, pelo que nunca seria reconhecido como tal. Logo, neste sentido, o conceito de pregnância está associado à força da estrutura do estímulo, em que

a organização visual será estável, e existirá pregnância, quando as forças coesivas e segregadoras se contrabalançam; se não for assim, quanto maiores forem as diferenças entre ambas as forças, mais esforço existirá no campo cerebral capaz de produzir o trabalho perceptivo. (Villafañe, 2006, p. 62)

Koffka (1936) alude, neste âmbito, ao conceito de boa forma, dando como exemplo a diferenciação entre um círculo e um triângulo. Assim, “o círculo é uma figura perfeita, que contém em si o princípio do conjunto. O mesmo não se passa com o triângulo, em que cada lado seu parece exigir uma continuação na sua própria direção” (Koffka, 1936).

Portanto, uma figura incompleta vai ser mentalmente acabada pelo observador, no sentido de alcançar uma maior estabilidade. Conforme explica Villafañe (2006, p. 64), “toda a configuração formada por elementos contínuos e ininterruptos é mais estável e, portanto, percebida mais facilmente”. Por outro lado, se uma figura é inserida numa estrutura mais complexa, pode perder a sua identidade, dificultando a sua identificação (Villafañe, 2006). Também a proximidade de elementos tem influência na percepção de figuras ou imagens. Assim, “em igualdade de circunstâncias, os estímulos mais próximos serão percebidos como integrantes de uma figura independente” (Villafañe, 2006, p. 64).

Embora o gestaltismo tenha sido criticado por não incluir na sua abordagem mais áreas, sobretudo relacionadas com “a ecologia de onde surgem os estímulos” (Gordon, 2001, p. 92), esta teoria exerceu uma influência permanente na forma como se entende a percepção visual (Gordon, 2001).

#### **1.3.4. Percepção de objetos e situações**

Conforme explica Luria (1994, p. 93), “a percepção visual de formas simples acontece de modo quase instantâneo e não requer processos de pesquisas circunstanciais, com a discriminação dos sinais distintivos e uma subsequente síntese de uma estrutura integral”. O mesmo não se passa quando temos de perceber objetos pouco conhecidos ou imagens completas, uma vez que “torna-se essencial o processo separatório dos indícios distintivos, com a síntese posterior dos mesmos e a confrontação da hipótese inicial com a informação que realmente chega” (Luria, 1994, p. 93).

Yarbus (1967) destaca, no processo da percepção visual, a importância do movimento dos olhos. Para o sistema visual humano trabalhar corretamente, é essencial o movimento da imagem captada pela retina. Se o campo visual, de qualquer tamanho, cor ou luminosidade, se mantiver constante e estacionário em relação à retina, torna-se num campo vazio em cerca de três segundos (Yarbus, 1967). Conforme explica este autor

a constância e imobilidade da imagem da retina vai banir impulsos que entram no nervo ótico vindos do olho ou reduzir drasticamente a sua quantidade. Nestas circunstâncias, a ausência de sinais numa parte da retina fornece ao sistema visual a informação que esta área corresponde a uma superfície uniforme. (Yarbus, 1967, p. 100)

Relativamente à fixação de objetos fixos, esta é subjetivamente percebida pelo observador como uma fixação realizada por olhos estacionários. No entanto movimentos da cabeça e de piscar de olhos, movimentos sacádicos, e tremores durante a fixação de um objeto estacionário criam alguma mobilidade na imagem da retina, prevenindo a formação de campos vazios (Yarbus, 1967). Conforme explica Heckenmueller (1969), uma das finalidades dos movimentos sacádicos é, sobretudo, manter a imagem na retina em movimento constante.

Assim, as experiências de registo de movimentos oculares, na observação de objetos complexos, permitiram identificar pelo menos dois tipos de movimentos dos olhos (Luria, 1994). Os primeiros são os denominados micromovimentos oculares, que basicamente permitem a retenção da imagem na retina, impedindo a formação de campos vazios. O segundo tipo de movimento “tem um carácter totalmente distinto e uma entidade funcional diferente: consiste em grandes movimentos do olho, que o movimentam de um ponto para outro” (Luria, 1994, p. 97). Estes movimentos não são uniformes e permitem destacar os pontos de maior valor informativo do objeto, compará-los, e sintetizar o conjunto definitivo dos indícios que vão permitir identificar um objeto (Luria, 1994). Assim, ao examinar um objeto, os olhos não realizam um movimento uniforme, mas sim um movimento irregular com a finalidade de destacar os pontos com mais informação e que atraem a atenção do observador (Luria, 1994).

Os estudos de Yarbus (1967) sugeriram que, ao visualizar e examinar objetos complexos, o olho humano vai fixar essencialmente certos elementos desses mesmos objetos. Assim “qualquer imagem (a menos que seja um fundo uniforme ou de um mosaico repetitivo) contém diversos elementos; o olho repousa muito mais tempo em alguns deles do que em outros, enquanto certos elementos podem receber pouca ou nenhuma atenção” (Yarbus, 1967, p. 171).

Assim, a atenção do observador é direcionada apenas a certos elementos da imagem, os quais fornecem a informação necessária à percepção e interpretação da mesma. Assim, “ao olhar para um rosto humano, um observador presta geralmente mais atenção aos olhos, aos lábios e ao nariz” (Yarbus, 1967, p. 191). A atenção do observador é também frequentemente direcionada para elementos não familiares ou incompreensíveis que geram curiosidade, mas que aparentemente, não fornecem qualquer informação, mas que, segundo a opinião do observador, podem ser importantes (Yarbus, 1967).

No âmbito da percepção de objetos complexos, podemos apontar também vários outros fatores que determinam os movimentos oculares nesta busca de informação. Assim, “o



primeiro fator, e o mais importante, e que determina a percepção dos objetos complexos é a tarefa atribuída ao sujeito, e a atividade que o mesmo desenvolve com essa finalidade” (Luria, 1994, p. 98). Conforme descreve Yarbus (1967)

os registos dos movimentos dos olhos após uma instrução são interessantes porque ajudam na análise do significado dos movimentos oculares durante a análise livre de uma imagem; eles mostram claramente que a importância dos elementos que fornecem informação é determinada pelo problema com que se depara o observador, e que esta importância pode variar dentro de limites muito amplos. (p. 193)

Outros fatores importantes para a percepção complexa de uma imagem são a interpretação da temática da situação a que pertence, a transcendência dos indícios de um objeto, as experiências anteriores e a percepção objetiva das imagens correspondentes, as diferenças individuais de cada pessoa a formação e o nível intelectual do observador (Luria, 1994).

## ANEXO 5. Pedido de autorização para consulta da base CISION



MINISTERIO DA ADMINISTRAÇÃO INTERNA  
**POLÍCIA DE SEGURANÇA PÚBLICA**  
INSTITUTO SUPERIOR DE CIÊNCIAS POLICIAIS E  
SEGURANÇA INTERNA  
DIRECÇÃO DE ENSINO  
SECRETARIA ESCOLAR

Exmo. Senhor  
Diretor Nacional Adjunto  
Unidade Orgânica de Recursos Humanos  
(Departamento de Formação)

S/Referência	S/Comunicação	N/Referência	Data
		392/SECDE/2014	2014-11-05
		<b>Processo:</b>	
		<b>Classificador:</b> 080.10.02	

**Assunto:** PEDIDO DE COLABORAÇÃO EM TRABALHO DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO INTEGRADO EM CIÊNCIAS POLICIAIS

1. O Curso de Mestrado Integrado em Ciências Policiais (CMICP), no 5.º ano – Estágio – compreende a elaboração de uma dissertação/trabalho de projeto que deverá, obrigatoriamente, incidir sobre um tema das áreas científicas de Ciências Policiais, Ciências Jurídicas, Ciências Sociais e Humanas e/ou Ciências de Desenvolvimento e Adaptação Motora.

2. Neste sentido, o Aspirante a Oficial de Polícia João Paulo Franco Antunes irá realizar o seu estudo numa daquelas áreas científicas, subordinado ao tema “Olhar a polícia por outros olhos: A fotografia de imprensa em grandes eventos de cariz político”, do qual é Orientadora a Prof.ª Doutora Lúcia Pais.

3. Deste modo, solicita-se a V.ª Ex.ª autorização para a consulta de dados na base CISION, do Núcleo de Imprensa e Relações Públicas dessa Direção Nacional, para o acesso a notícias televisivas relativas à atividade policial em grandes eventos de cariz político.

4. A necessidade da consulta prende-se com o facto de vir a constituir um capítulo essencial à elaboração da dissertação, sustentando todo o trabalho de investigação realizado.

5. Mais se informa V.ª Ex.ª que o Aspirante João Antunes se compromete ao dever de confidencialidade e anonimato, relativamente aos dados recolhidos, fora do âmbito do seu trabalho académico.

O Diretor  
  
Pedro José Lopes Clemente  
Superintendente

## ANEXO 6. Autorização para consulta da base CISION

### ISCPSI - Direcção Ensino

---

**De:** ISCPSI - Direcção Ensino  
**Enviado:** sexta-feira, 28 de Novembro de 2014 14:31  
**Para:** João Paulo Franco Antunes  
**Assunto:** Solicitação de dados para fins académicos - ASPIRANTE OP João Antunes

Exm.º Senhor  
Aspirante João Paulo Franco Antunes

Boa tarde,

Reencaminho o presente a e-mail V. Ex.ª a dar-lhe conhecimento do conteúdo do e-mail infra.

Com os melhores cumprimentos.

Carlos Marques  
Agente Principal

**De:** DN DEPPFORM  
**Enviada:** sexta-feira, 28 de Novembro de 2014 14:20  
**Para:** ISCPSI - Direcção Ensino  
**Cc:** DN - Gabinete de Imprensa e Relações Públicas; Alberto Da Costa Ribeiro Peixoto  
**Assunto:** Solicitação de dados para fins académicos - ASPIRANTE OP João Antunes

Exmo Senhor  
DIRETOR do ISCPSI

Relativamente ao assunto em epígrafe, encarrega-me o Exmo Senhor Diretor de Formação de informar V. Ex.ª que, por despacho de Sua Ex.ª o DNA/UORH de 28NOV2014, o Sr. Aspirante a Oficial de Polícia João Antunes, foi autorizado a recolher os dados solicitados, constantes no v/Ofício n.º 392/SECDE/2014 de 2014.11.05.

Neste sentido, o requerente deverá contactar directamente Gabinete de Imprensa e Relações Públicas desta DN, na pessoa do Sr. Subcomissário João Moura através do e-mail [contacto@psp.pt](mailto:contacto@psp.pt) ou presencialmente.

Com os melhores cumprimentos,

Jorge Freitas

Departamento de Formação - Secção de Apoio Geral

Direção Nacional da PSP  
Largo da Penha de França, n.º 1  
1170-298 Lisboa  
PORTUGAL  
T: +351 218 111 000  
F: +351 218 111 058  
Ext. 11379  
E: [jmatfreitas@psp.pt](mailto:jmatfreitas@psp.pt)



## ANEXO 7. Grelha categorial – Critérios formais

**Aform** – Categoria “**Formato**” – Nesta categoria caracteriza-se o formato das fotografias:

**Aform.1** – Subcategoria “**Formato ao alto**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias cujo formato seja retangular e se encontre na vertical;

**Aform.2** – Subcategoria “**Formato ao baixo**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias cujo formato seja retangular e se encontre na horizontal;

**A.form.3** – Subcategoria “**Formato quadrado**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias cujo formato da fotografia seja quadrangular;

**Aform.4** – Subcategoria “**Outro formato**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias que apresentem um formato que não seja ao alto, ao baixo, ou quadrado;

**A.form.5** – Subcategoria “**Formato exagerado**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias cujo tamanho, em altura ou em largura, seja desproporcional em relação ao padrão considerado normal (4:3 ou 3:2).

**Bform** – Categoria “**Escala do plano**” – Nesta categoria caracteriza-se a escala do plano das fotografias:

**Bform.1** – Subcategoria “**Plano geral**” – Incluem-se nesta subcategoria as fotografias cujo plano seja aberto, com um campo visual largo, e que servem essencialmente para mostrar um local concreto, situando o observador;

**Bform.2** – Subcategoria “**Plano de conjunto**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias com um campo visual largo, embora mais restrito que o plano geral, distinguindo os intervenientes da ação, bem como a ação na sua totalidade;

**Bform.3** – Subcategoria “**Plano médio**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias com um campo visual pequeno, em que são evidenciados objetos ou personagens;

**Bform.4** – Subcategoria “**Grande plano**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias com um campo visual muito pequeno, que vai evidenciar sobretudo, atributos ou particularidades dos objetos ou sujeitos fotografados.

**Cform** – Categoria “**Angulação do plano**” – Nesta categoria caracteriza-se a angulação do plano das fotografias:

**Cform.1** – Subcategoria “**Plano normal**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias em que a situação é captada sem haver qualquer angulação da máquina em relação ao assunto fotografado;

**Cform.2** – Subcategoria “**Plano picado**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias em que a situação é captada com angulação de cima para baixo, gerando-se a ideia de inferioridade do assunto fotografado;

**Cform.3** – Subcategoria “**Plano contrapicado**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias em que a situação é captada com angulação de baixo para cima, gerando a ideia de valorização do assunto fotografado.

**Dform** – Categoria “**Profundidade de campo**” – Nesta categoria caracteriza-se a profundidade de campo das fotografias:

**Dform.1** – Subcategoria “**Profundidade de campo grande**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias com uma grande profundidade de campo, ou seja, com uma grande distância entre o plano nítido mais próximo e o plano nítido mais afastado;

**Dform.2** – Subcategoria “**Profundidade de campo pequena**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias que tenham uma profundidade de campo pequena, em que entre o plano nítido mais próximos e o mais afastado existe uma curta distância, realçando pessoas ou objetos em relação a outros planos;

**Dform.3** – Subcategoria “**Profundidade de campo média**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias com uma profundidade de campo média, ou seja, com uma distância entre planos focados grande, mas que não abarque a totalidade da fotografia.

**Eform** – Categoria “**Distância focal**” – Nesta categoria caracteriza-se a distância focal das fotografias:

**Eform.1** – Subcategoria “**Distância focal normal**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias que foram obtidas utilizando uma objetiva com distância focal normal, em que a imagem transmita a ideia de naturalidade e aproximação da visão natural do olho humano e que, aparentemente, não apresente compressão de planos, ou deformação da perspectiva;

**Eform.2** – Subcategoria “**Distância focal grande**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias que foram obtidas utilizando uma objetiva com distância focal grande, em que existe uma compressão de planos e um esmagamento da perspectiva;

**Eform.3** – Subcategoria “**Distância focal pequena**” – Incluem-se nesta categoria todas as fotografias que tenham sido obtidas utilizando uma objetiva com uma distância focal pequena, em que existe uma deformação da perspectiva.

**Fform** – Categoria “**Direção das linhas de força**” – Nesta categoria caracteriza-se a direção das linhas de força das imagens:

**Fform.1** – Subcategoria “**Linhas de força horizontais**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias que contenham linhas de força horizontais, fornecendo uma sensação de estatismo;

**Fform.2** – Subcategoria “**Linhas de força verticais**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias cujas linhas de força sejam verticais, fornecendo um sentimento de imobilidade e estatismo;

**Fform.3** – Subcategoria “**Linhas de força oblíquas**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias cujas linhas de força se encontrem com uma orientação oblíqua ou dispostas de uma forma sinuosa, introduzindo uma tensão dinâmica na imagem;

**Fform.4** – Subcategoria “**Direção não identificável**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias em que a direção das suas linhas de força se revele de difícil identificação.

**Gform** – Categoria “**Convergência das linhas de força**” – Nesta categoria caracteriza-se a convergência das linhas de força em relação ao assunto principal:

**Gform.1** – Subcategoria “**Linhas de força convergentes**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias cujas linhas de força convergem para o assunto principal, direcionando o olhar do observador nesse sentido, realçando as pessoas ou objetos fotografados;

**Gform.2** – Subcategoria “**Linhas de força não convergentes**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias cujas linhas de força não convergem para o assunto principal, desviando o olhar do observador das pessoas ou objetos fotografados;

**Gform.3** – Subcategoria “**Linhas de força irrelevantes**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias nas quais não seja possível identificar a convergência das linhas de força.

**Hform** – Categoria “**Equilíbrio da imagem**” – Nesta categoria caracteriza-se o equilíbrio da imagem em termos de distribuição das linhas de força:

**Hform.1** – Subcategoria “**Equilíbrio estático**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias cujas linhas de força estão distribuídas de uma maneira equilibrada, com uma composição regular e quase simétrica, provocando uma sensação de estatismo;

**Hform.2** – Subcategoria “**Equilíbrio dinâmico**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias cujas linhas de força estão distribuídas de forma equilibrada, mas cuja composição se afasta da simetria, favorecendo uma leitura ativa da imagem;

**Hform.3** – Subcategoria “**Desequilíbrio**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias cujas linhas de força não estão em equilíbrio, com uma composição irregular e desequilibrada, o que vai provocar tensão, gerando uma leitura bastante ativa da imagem.

**Iform** – Categoria “**Construção da imagem**” – Nesta categoria caracteriza-se a construção da imagem em termos de composição:

**Iform.1** – Subcategoria “**Recurso à regra dos terços**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias cuja composição obedeça à regra dos terços, cujo tema principal, ou a parte mais importante deste se encontre num dos polos de atração visual da imagem;

**Iform.2** – Subcategoria “**Construção axial**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias em que o motivo principal se encontre no centro da imagem, tendo o monopólio da iluminação e cor;

**Iform.3** – Subcategoria “**Outras construções**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias cuja composição não obedeça à regra dos terços, não consista numa composição axial, ou consista noutro tipo de composição.

**Jform** – Categoria “**Distribuição por página**” – Nesta categoria determina-se a distribuição das fotografias em termos de numeração de páginas dos jornais:

**Jform.1** – Subcategoria “**Par**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias que se encontrem localizadas nas páginas de numeração par dos jornais;

**Jform.2** – Subcategoria “**Ímpar**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias que se encontrem localizadas nas páginas de numeração ímpar dos jornais;

**Jform.3** – Subcategoria “**Par-ímpar**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias que se encontrem a ocupar duas páginas de um jornal.

**Kform** – Categoria “**Distribuição por zonas de preferência**” – Nesta categoria determinam-se as localizações espaciais das fotografias, tendo em conta a divisão das páginas em eixo superior e inferior, lado direito e esquerdo, e zona central superior, média e inferior:

**Kform.1** – Subcategoria “**Zona 1**” – Corresponde a uma fotografia que se localize numa página ímpar, no eixo superior, no lado direito;

**Kform.2** – Subcategoria “**Zona 2**” – Corresponde a uma fotografia que se localize numa página ímpar, no eixo superior, no lado esquerdo;

**Kform.3** – Subcategoria “**Zona 3**” – Corresponde a uma fotografia que se localize numa página ímpar, no eixo inferior, no lado direito;

**Kform.4** – Subcategoria “**Zona 4**” – Corresponde a uma fotografia que se localize numa página ímpar, no eixo inferior, no lado esquerdo;



**Kform.5** – Subcategoria “**Zona 5**” – Corresponde a uma fotografia que se localize numa página ímpar, no centro superior;

**Kform..6** – Subcategoria “**Zona 6**” – Corresponde a uma fotografia que se localize numa página ímpar, no centro médio;

**Kform.7** – Subcategoria “**Zona 7**” – Corresponde a uma fotografia que se localize numa página ímpar, no centro inferior;

**Kform.8** – Subcategoria “**Zona 8**” – Corresponde a uma fotografia que se localize numa página par, no eixo superior, do lado direito;

**Kform.9** – Subcategoria “**Zona 9**” – Corresponde a uma fotografia que se localize numa página par, no eixo superior, no lado esquerdo;

**Kform.10** – Subcategoria “**Zona 10**” – Corresponde a uma fotografia que se localize numa página par, no eixo inferior, no lado direito;

**Kform.11** – Subcategoria “**Zona 11**” – Corresponde a uma fotografia que se localize numa página par, no eixo inferior, no lado esquerdo;

**Kform.12** – Subcategoria “**Zona 12**” – Corresponde a uma fotografia que se localize numa página par, no centro superior;

**Kform.13** – Subcategoria “**Zona 13**” – Corresponde a uma fotografia que se localize numa página par, no centro médio;

**Kform.14** – Subcategoria “**Zona 14**” – Corresponde a uma fotografia que se localize numa página par, no centro inferior;

**Kform.15** – Subcategoria “**Zona 15**” – Corresponde a uma fotografia que se localize numa página ímpar, no centro, no lado direito;

**Kform.16** – Subcategoria “**Zona 16**” – Corresponde a uma fotografia que se localize numa página ímpar, no centro, no lado esquerdo;

**Kform.17** – Subcategoria “**Zona 17**” – Corresponde a uma fotografia que se localize numa página par, no centro, no lado direito;

**Kform.18** – Subcategoria “**Zona 18**” – Corresponde a uma fotografia que se localize numa página par, no centro, no lado esquerdo;

**Kform.19** – Subcategoria “**Zona 19**” – Corresponde a uma fotografia que se localize em 2 páginas, no centro;

**Kform.20** – Subcategoria “**Zona 20**” – Corresponde a uma fotografia que se localize em 2 páginas, no eixo superior;

**Kform.21** – Subcategoria “**Zona 21**” – Corresponde a uma fotografia que se localize em 2 páginas, no eixo inferior.

**Lform** – Categoria “**Dimensão**” – Nesta categoria determina-se a dimensão das fotografias em relação às páginas onde estão inseridas:

**Lform.1** - “**Dimensão desprezível**” – Corresponde a uma fotografia que tenha uma dimensão muito pequena;

**Lform.2** - “**Menor que um quarto de página**” – Corresponde a uma fotografia que, embora não tenha uma dimensão desprezível, a sua dimensão é menor do que um quarto da página onde está inserida;

**Lform.3** - “**Entre um quarto de página e meia página**” – Corresponde a uma fotografia cuja dimensão seja igual ou maior do que um quarto de página, e menor ou igual à dimensão de meia página;

**Lform.4** - “**Superior a meia página**” - Corresponde a uma fotografia cuja dimensão seja superior a meia página, embora não ocupe a totalidade da página;

**Lform.5** - “**Página inteira**” – Corresponde a uma fotografia cuja dimensão ocupe a totalidade da página onde está inserida.

**Mform** – Categoria “**Ponto de entrada na página**” – Nesta categoria determina-se quais as fotografias que consistem em pontos preferências de entrada, para o leitor, na página onde estão inseridas:

**Mform.1** – Subcategoria “**Maior imagem**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as imagens que se constituem como a imagem de maior dimensão na página, ou conjunto de páginas;

**Mform.2** – Subcategoria “**Única imagem**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias que se são a única imagem na página onde estão inseridas;

**Mform.3** – Subcategoria “**Não é ponto de entrada**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias que não consistem na maior ou única imagem onde estão inseridas;

**Mform.4** – Subcategoria “**Foto de capa**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias que estejam inseridas na primeira página do jornal.

**Nform** – Categoria “**Alterações do suporte material**” – Nesta categoria determina-se quais as alterações realizadas ao nível do suporte material das imagens:

**Nform.1** – Subcategoria “**Supressão**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias nas quais tenha acontecido uma supressão na expressão visual, motivada por um recorte no seu formato externo, tendo sido suprimida uma parte ou a totalidade de um objeto ou personagem;

**Nform.2** – Subcategoria “**Adjunção**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias nas quais tenham sido adicionados elementos gráficos, com um objetivo concreto, os quais vão desviar para si a atenção do observador;

**Nform.3** – Subcategoria “**Substituição**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias que contenham uma construção gráfica algo complexa, com base, em parte, numa supressão e numa adjunção. Pode acontecer por uma exclusão parcial de elementos, como o fundo ou personagens, e pela inclusão de outras imagens ou elementos gráficos;

**Nform.4** – Subcategoria “**Comutação**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias que contenham uma alteração motivada, na maior parte das vezes, por questões de funcionalidade gráfica, como é o caso da inversão, onde se muda a orientação dos personagens;

**Nform.5** – Subcategoria “**Sem alterações do suporte material**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias em que não seja identificável qualquer alteração ao seu suporte material.

## ANEXO 8. Grelha categorial – Conteúdo da imagem

**Acont** – Categoria “**Total de pessoas representadas**” – Determina-se nesta categoria o número total de pessoas representadas nas fotografias:

**Acont.1** – Subcategoria “**Menos de três pessoas**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias em que estejam representadas menos de três pessoas;

**Acont.2** – Subcategoria “**Entre três e cinco pessoas**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias em que estejam representadas entre três e cinco pessoas;

**Acont.3** – Subcategoria “**Entre seis e 10 pessoas**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias em que estejam representadas entre seis e 10 pessoas;

**Acont.4** – Subcategoria “**Mais de 10 pessoas**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias em que estejam representadas mais de 10 pessoas.

**Bcont** – Categoria “**Total de elementos policiais representados**” – Determina-se nesta categoria o número de elementos policiais representados nas fotografias:

**Bcont.1** – Subcategoria “**Menos de três elementos policiais**” – Incluem-se nesta subcategoria as fotografias em que estejam representados menos de três elementos policiais;

**Bcont.2** – Subcategoria “**Entre três e cinco elementos policiais**” – Incluem-se nesta subcategoria as fotografias em que estejam representados entre três e cinco elementos policiais;

**Bcont.3** – Subcategoria “**Entre seis e 10 elementos policiais**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias em que estejam representados entre seis e 10 elementos policiais;

**Bcont.4** – Subcategoria “**Mais de 10 elementos policiais**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias em que estejam representados mais de 10 elementos policiais.

**Ccont** – Categoria “**Primeiro plano**” – Nesta categoria determina-se quais os atores que estão representados no primeiro plano das fotografias:

**Ccont.1** – Subcategoria “**Polícia**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias em que apenas os elementos policiais estejam representados em primeiro plano;

**Ccont.2** – Subcategoria “**Manifestantes**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias em que apenas os manifestantes estejam representados em primeiro plano;

**Ccont.3** – Subcategoria “**Ambos**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias em que, em primeiro plano, estejam representados os elementos policiais e os manifestantes;

**Ccont.4** – Subcategoria “**Outros**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias que, em primeiro plano, não estejam representados elementos policiais ou manifestantes.

**Dcont** – Categoria “**Segundo plano**” – Nesta categoria determina-se quais os atores que estão representados no segundo plano das fotografias

**Dcont.1** – Subcategoria “**Polícia**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias em que apenas os elementos policiais estejam representados em segundo plano;

**Dcont.2** – Subcategoria “**Manifestantes**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias em que apenas os manifestantes estejam representados em segundo plano;

**Dcont.3** – Subcategoria “**Ambos**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias em que, em segundo plano, estejam representados os elementos policiais e os manifestantes;

**Dcont.4** – Subcategoria “**Outros**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias que, em segundo plano, não estejam representados elementos policiais ou manifestantes;

**Dcont.5** – Subcategoria “**Ninguém**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias em que no segundo plano não existam pessoas representadas.

**Econt** – Categoria “**Fundo**” – Nesta categoria caracteriza-se o fundo das fotografias, em termos de contextualização do assunto principal:

**Econt.1** – Subcategoria “**Fundo tendencialmente neutro**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias cujo fundo apresente neutralidade em relação ao assunto principal, não desviando a atenção do observador;

**Econt.2** – Subcategoria “**Fundo com elementos que distraem**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias cujo fundo contenha elementos passíveis de desviar a atenção do assunto principal;

**Econt.3** – Subcategoria “**Fundo com elementos que favorecem**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias cujo fundo contenha elementos que sejam passíveis de favorecer a atenção para o assunto principal, e a contextualização das pessoas ou objetos representados.

**Fcont** – Categoria “**Local identificável**” – Nesta categoria determina-se qual o local representado nas fotografias:

**Fcont..1** – Subcategoria “**Assembleia da República**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias em que seja possível verificar que o assunto representado se localiza próximo da Assembleia da República;

**Fcont.2** – Subcategoria “**Chiado**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias em que seja possível verificar que o assunto representado se localiza na zona do Chiado, em Lisboa;

**Fcont.3** – Subcategoria “**Outro**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias em que o local do assunto representado não seja identificável, ou se localize noutro sítio que não na Assembleia da República ou na zona do Chiado.

**Gcont** – Categoria “**Imagens de manifestantes**” – Nesta categoria caracterizam-se os manifestantes representados nas fotografias, tendo em conta o seu comportamento:

**Gcont.1** – Subcategoria “**Pacíficos**” – Todas as fotografias onde sejam mostrados os manifestantes a manifestarem-se pacificamente, isto é, não causando distúrbios ou seguindo as indicações da polícia;

**Gcont.2** – Subcategoria “**Agitados**” – Todas as fotografias onde sejam mostrados os manifestantes exaltados, por exemplo, a tentar passar as barreiras de segurança ou a provocar a polícia;

**Gcont.3** – Subcategoria “**Violentos**” – Todas as fotografias onde sejam mostrados os manifestantes a agir de forma violenta, como por exemplo, a empurrar ou a agredir as forças policiais;

**Gcont.4** – Subcategoria “**A serem detidos**” – Todas as fotografias onde sejam mostrados os manifestantes a serem detidos pelos elementos policiais;

**Gcont.5** – Subcategoria “**Sem manifestantes representados**” – Todas as fotografias onde não sejam mostrados manifestantes.

**Hcont** – Categoria “**Imagens da polícia**” – Nesta categoria caracteriza-se o tipo de atividade operacional realizada pelos elementos policiais:

**Hcont.1** – Subcategoria “**Cordão policial**” – Todas as fotografias onde sejam mostrados os agentes policiais dispostos em linha a limitar a passagem dos manifestantes, sem contacto evidente com os manifestantes;

**Hcont.2** – Subcategoria “**Enfrentamento de manifestantes**” – Todas as fotografias onde sejam mostrados os polícias em confrontos com os manifestantes, voltados uns para os outros, sem sinais evidentes de violência e/ou de ataque mútuo;

**Hcont.3** – Subcategoria “**Utilização da força**” – Todas as fotografias onde sejam mostrados os agentes da autoridade em ação de ataque, recorrendo à força física e/ou a equipamento/armamento;

**Hcont.4** – Subcategoria “**A efetuar detenções**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias onde sejam mostrados os agentes policiais a deter os prevaricadores;

**Hcont.5** – Subcategoria “**Outras atividades**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias onde sejam mostrados os elementos policiais a realizar atividades que não as descritas nas subcategorias anteriores.

**Icont** – Categoria “**Dominância do ponto de vista dos elementos policiais**” – Nesta categoria caracteriza-se o predomínio dos pontos de tomada de vista, por parte dos fotógrafos, em relação aos elementos policiais:

**Icont.1** – Subcategoria “**Planos frontais dominantes**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias cujos elementos policiais sejam representados maioritariamente de forma frontal, facilitando a sua identificação;

**Icont.2** – Subcategoria “**Planos de perfil dominantes**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias cujos elementos policiais sejam representados, na sua maioria, de perfil;

**Icont.3** – Subcategoria “**Planos semifrontais dominantes**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias cujos elementos policiais sejam representados, maioritariamente, de uma forma semifrontal, ou seja, de uma forma intermédia entre a representação frontal e a representação de perfil;

**Icont.4** – Subcategoria “**Planos de costas**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias em que os elementos policiais sejam representados, na sua maioria, de costas, dificultando a sua identificação.

**Jcont** – Categoria “**Valência representada**” – Nesta categoria caracteriza-se qual a valência policial representada nas fotografias

**Jcont.1** – Categoria “**Corpo de Intervenção**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias em que a valência representada seja o Corpo de Intervenção da PSP;

**Jcont.2** – Categoria “**Grupo Operacional Cinotécnico**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias em que esteja representado o Grupo Operacional Cinotécnico da PSP;



**Jcont.3** – Categoria “**Equipas de Intervenção Rápida**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias em que a valência representada seja as Equipas de Intervenção rápida da PSP;

**Jcont.4** – Categoria “**Outras**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias em que não estejam representadas nenhuma das valências descritas nas subcategorias anteriores.

**Kcont** – Categoria “**Identificação dos elementos policiais**” – Nesta categoria caracteriza-se todas as fotografias em que seja possível identificar os elementos policiais

**Kcont.1** – Subcategoria “**Elementos policiais identificáveis**” – Incluem-se nesta subcategoria as fotografias em que, pela forma como são representados, seja possível identificar os elementos policiais;

**Kcont.2** – Subcategoria “**Elementos policiais não identificáveis**” – Incluem-se nesta subcategoria as fotografias em que, pela forma como são representados, não seja possível identificar os elementos policiais.

**Lcont** – Categoria “**Arma visível**” – Nesta categoria caracteriza-se as armas visíveis nas fotografias:

**Lcont.1** – Subcategoria “**Bastão policial**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias em que seja possível visualizar apenas os bastões policiais;

**Lcont.2** – Subcategoria “**Arma de serviço**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias em que seja possível visualizar apenas as armas de serviço dos elementos policiais;

**Lcont.3** – Subcategoria “**Ambas**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias onde sejam visíveis a arma de serviço e o bastão dos elementos policiais;

**Lcont.4** – Subcategoria “**Sem arma visível**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias onde não seja possível visualizar nenhuma arma;

**Lcont.5** – Subcategoria “**Bastão empunhado acima da linha dos ombros**” – Inclui-se nesta subcategoria todas as imagens em que o bastão policial é empunhado acima da linha dos ombros dos elementos policiais.

**Mcont** – Categoria “**Crítérios de fotonoticiabilidade**” – Nesta categoria caracterizam-se os critérios de relevância das fotografias, que correspondem à valorização de certas características dos acontecimentos, que influenciaram a escolha da sua captação fotográfica.

**Mcont.1** – Subcategoria “**Intensidade ou magnitude**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias cujo critério de fotonoticiabilidade esteja ligado à intensidade e tensão da imagem, ou dimensão e magnitude do evento;

**Mcont.2** – Subcategoria “**Surpresa ou curiosidade**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias cujo critério de fotonoticiabilidade esteja ligado a uma situação inesperada ou peculiar;

**Mcont.3** – Subcategoria “**Previsibilidade**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias cujo critério de fotonoticiabilidade esteja relacionado apenas com a previsibilidade do evento, e ao qual os meios de comunicação social tenham afeto previamente recursos;

**Mcont.4** – Subcategoria “**Proeminência social**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias em que o critério de fotonoticiabilidade está relacionado com o estatuto social das pessoas retratadas;

**Mcont.5** – Subcategoria “**Conflito**” – Inclui-se nesta subcategoria todas as fotografias em que o critério de fotonoticiabilidade é a captação de situações de confronto ou violência;

**Mcont.6** – Subcategoria “**Outro**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias em que o critério de fotonoticiabilidade não corresponda a nenhum dos mencionados nas subcategorias anteriores.

**Ncont** – Categoria “**Conteúdo emocional**” – Nesta categoria caracteriza-se o tipo de emoções despertados no observador, aquando da visualização da fotografia:

**Ncont.1** – Subcategoria “**Emoções tendencialmente negativas**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias cujo conteúdo, aquando da sua visualização, têm tendência para despertar, na generalidade dos observadores, emoções negativas;

**Ncont.2** – Subcategoria “**Emoções tendencialmente positivas**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias cujo conteúdo, aquando da sua visualização, têm tendência para despertar, na generalidade dos observadores, emoções positivas;

**Ncont.3** – Subcategoria “**Emoções tendencialmente neutras**” – Incluem-se nesta subcategoria todas as fotografias cujo conteúdo, aquando da sua visualização, têm tendência para despertar, na generalidade dos observadores, emoções neutras.

**ANEXO 9.*****Crítérios formais – Tabela de contabilização de u.r. e ocorrências percentuais***

Categorias	Subcategorias	Total		2011		2012		2013	
		Σ u.r.	%	Σ u.r.	%	Σ u.r.	%	Σ u.r.	%
Aform – Formato	Aform.1 – Alto	12	8,6%	5	16,1%	7	7,1%	0	0,0%
	Aform.2 – Ao baixo	116	83,5%	25	80,6%	82	83,7%	9	90,0%
	Aform.3 – Quadrado	9	6,5%	1	3,2%	7	7,1%	1	10,0%
	Aform.4 - Outro	2	1,4%	0	0,0%	2	2,0%	0	0,0%
	Aform.5 – Formato exagerado	15	10,8%	2	6,5%	11	11,2%	2	20,0%
Bform – Escala do Plano	Bform.1 – Plano geral	27	19,4%	5	16,1%	17	17,3%	5	50,0%
	Bform.2 – Plano de conjunto	82	59,0%	17	54,8%	61	62,2%	4	40,0%
	Bform.3 – Plano médio	30	21,6%	9	29,0%	20	20,4%	1	10,0%
	Bform.4 – Grande plano	0	0,0%	0	0,0%	0	0,0%	0	0,0%
Cform – Angulação do plano	Cform.1 – Plano normal	102	73,4%	17	54,8%	82	83,7%	3	30,0%
	Cform.2 – Plano picado	25	18,0%	10	32,3%	10	10,2%	5	50,0%
	Cform.3 – Plano contrapicado	12	8,6%	4	12,9%	6	6,1%	2	20,0%
Dform – Profundidade de campo	Dform.1 – Profundidade de campo grande	46	33,1%	11	35,5%	30	30,6%	5	50,0%
	Dform.2 – Profundidade de campo pequena	21	15,1%	5	16,1%	16	16,3%	0	0,0%
	Dform.3 Profundidade de campo média	72	51,8%	15	48,4%	52	53,1%	5	50,0%
	Eform.1 – Distância focal normal	112	80,6%	25	80,6%	81	82,7%	6	60,0%
Eform – Distância focal	Eform.2 – Distância focal grande	9	6,5%	1	3,2%	5	5,1%	3	30,0%
	Eform.3 – Distância focal pequena	18	12,9%	5	16,1%	12	12,2%	1	10,0%
	Fform.1 – Linhas de força horizontais	3	2,2%	1	3,2%	2	2,0%	0	0,0%
Fform – Direção das linhas de força	Fform.2 – Linhas de força verticais	18	12,9%	6	19,4%	11	11,2%	1	10,0%
	Fform.3 – Linhas de força oblíquas	109	78,4%	22	71,0%	78	79,6%	9	90,0%
	Fform.4 – Direção não identificável	9	6,5%	2	6,5%	7	7,1%	0	0,0%
	Gform.1 – Linhas de força convergentes	67	48,2%	15	48,4%	52	53,1%	0	0,0%
Gform – Convergência das linhas de força	Gform.2 – Linhas de força não convergentes	60	43,2%	12	38,7%	38	38,8%	10	100,0%
	Gform.3 – Linhas de força irrelevantes	12	8,6%	4	12,9%	8	8,2%	0	0,0%

Categorias	Subcategorias	Total		2011		2012		2013	
		Σ u.r.	%	Σ u.r.	%	Σ u.r.	%	Σ u.r.	%
Hform – Equilíbrio da Imagem	Hform.1 – Equilíbrio estático	12	8,6%	6	19,4%	6	6,1%	0	0,0%
	Hform.2 – Equilíbrio dinâmico	70	50,4%	11	35,5%	58	59,2%	1	10,0%
	Hform.3 – Desequilíbrio	57	41,0%	14	45,2%	34	34,7%	9	90,0%
Iform – Construção da imagem	Iform.1 – Recurso à regra dos terços	77	55,4%	16	51,6%	58	59,2%	3	30,0%
	Iform.2 – Construção axial	27	19,4%	6	19,4%	19	19,4%	2	20,0%
	Iform.3 – Outras construções	35	25,2%	9	29,0%	21	21,4%	5	50,0%
Jform – Distribuição por página	Jform.1 – Par	65	46,8%	17	54,8%	43	43,9%	5	50,0%
	Jform.2 – Ímpar	63	45,3%	11	35,5%	47	48,0%	5	50,0%
	Jform.3 – Par-ímpar	11	7,9%	3	9,7%	8	8,2%	0	0,0%
Kform – Distribuição por zonas de preferência	Kform.1 – Zona 1	15	10,8%	3	9,7%	12	12,2%	0	0,0%
	Kform.2 – Zona 2	8	5,8%	1	3,2%	7	7,1%	0	0,0%
	Kform.3 – Zona 3	6	4,3%	1	3,2%	4	4,1%	1	10,0%
	Kform.4 – Zona 4	6	4,3%	1	3,2%	5	5,1%	0	0,0%
	Kform.5 – Zona 5	11	7,9%	1	3,2%	9	9,2%	1	10,0%
	Kform.6 – Zona 6	5	3,6%	2	6,5%	2	2,0%	1	10,0%
	Kform.7 – Zona 7	7	5,0%	0	0,0%	6	6,1%	1	10,0%
	Kform.8 – Zona 8	5	3,6%	3	9,7%	2	2,0%	0	0,0%
	Kform.9 – Zona 9	17	12,2%	5	16,1%	11	11,2%	1	10,0%
	Kform.10 – Zona 10	7	5,0%	1	3,2%	6	6,1%	0	0,0%
	Kform.11 – Zona 11	7	5,0%	2	6,5%	4	4,1%	1	10,0%
	Kform.12 – Zona 12	8	5,8%	1	3,2%	7	7,1%	0	0,0%
	Kform.13 – Zona 13	6	4,3%	3	9,7%	3	3,1%	0	0,0%
	Kform.14 – Zona 14	8	5,8%	0	0,0%	6	6,1%	2	20,0%
	Kform.15 – Zona 15	2	1,4%	2	6,5%	0	0,0%	0	0,0%
	Kform.16 – Zona 16	3	2,2%	0	0,0%	2	2,0%	1	10,0%
	Kform.17 – Zona 17	2	1,4%	0	0,0%	2	2,0%	0	0,0%
	Kform.18 – Zona 18	5	3,6%	2	6,5%	2	2,0%	1	10,0%
	Kform.19 – Zona 19	4	2,9%	1	3,2%	3	3,1%	0	0,0%
	Kform.20 – Zona 20	6	4,3%	2	6,5%	4	4,1%	0	0,0%
	Kform.21 – Zona 21	1	0,7%	0	0,0%	1	1,0%	0	0,0%
Lform – Dimensão	Lform.1 – Dimensão desprezível	29	20,9%	7	22,6%	21	21,4%	1	10,0%
	Lform.2 – Menor que um quarto de página	70	50,4%	17	54,8%	46	46,9%	7	70,0%
	Lform.3 – Entre um quarto de página e meia página	34	24,5%	5	16,1%	27	27,6%	2	20,0%
	Lform.4 – Superior a meia página	6	4,3%	2	6,5%	4	4,1%	0	0,0%
	Lform.5 – Página inteira	0	0,0%	0	0,0%	0	0,0%	0	0,0%

Categorias	Subcategorias	Total		2011		2012		2013	
		Σ u.r.	%	Σ u.r.	%	Σ u.r.	%	Σ u.r.	%
Mform – Ponto de entrada na página	Mform.1 – Maior imagem	67	48,2%	15	48,4%	49	50,0%	3	30,0%
	Mform.2 – Única imagem	4	2,9%	1	3,2%	3	3,1%	0	0,0%
	Mform.3 - Não é ponto de entrada	68	48,9%	15	48,4%	46	46,9%	7	70,0%
	Mform.4 – Foto de capa	13	9,4%	5	16,1%	7	7,1%	1	10,0%
Nform – Alterações do suporte material	Nform.1 – Supressão	21	15,1%	3	9,7%	17	17,3%	1	10,0%
	Nform.2 – Adjunção	16	11,5%	5	16,1%	10	10,2%	1	10,0%
	Nform.3 – Substituição	8	5,8%	0	0,0%	8	8,2%	0	0,0%
	Nform.4 – Comutação	0	0,0%	0	0,0%	0	0,0%	0	0,0%
	Nform.5 – Sem alterações do suporte material	94	67,6%	23	74,2%	63	64,3%	8	80,0%

**ANEXO 10.****Conteúdo da imagem – Tabela de contabilização de u.r. e ocorrências percentuais**

Categorias	Subcategorias	Total		2011		2012		2013	
		Σ u.r.	%	Σ u.r.	%	Σ u.r.	%	Σ u.r.	%
Acont – Total de pessoas representadas	Acont.1 – Menos de três pessoas	2	1,4%	0	0,0%	2	2,0%	0	0,0%
	Acont.2 – Entre três e cinco pessoas	22	15,8%	6	19,4%	14	14,3%	2	20,0%
	Acont.3 – Entre seis e 10 pessoas	31	22,3%	5	16,1%	25	25,5%	1	10,0%
	Acont.4 – Mais de 10 pessoas	84	60,4%	20	64,5%	57	58,2%	7	70,0%
Bcont – Total de elementos policiais representados	Bcont.1 – Menos de três elementos policiais	34	24,5%	5	16,1%	29	29,6%	0	0,0%
	Bcont.2 – Entre três e cinco elementos policiais	52	37,4%	14	45,2%	36	36,7%	2	20,0%
	Bcont.3 – Entre seis e 10 elementos policiais	30	21,6%	10	32,3%	14	14,3%	6	60,0%
	Bcont.4 – Mais de 10 elementos policiais	23	16,5%	2	6,5%	19	19,4%	2	20,0%
Ccont – Primeiro plano	Ccont.1 – Polícia	61	43,9%	22	71,0%	35	35,7%	4	40,0%
	Ccont.2 – Manifestantes	32	23,0%	6	19,4%	23	23,5%	3	30,0%
	Ccont.3 – Ambos	39	28,1%	2	6,5%	35	35,7%	2	20,0%
	Ccont.4 – Outros	7	5,0%	1	3,2%	5	5,1%	1	10,0%
Dcont – Segundo plano	Dcont.1 – Polícia	58	41,7%	11	35,5%	40	40,8%	6	60,0%
	Dcont.2 – Manifestantes	33	23,7%	11	35,5%	21	21,4%	2	20,0%
	Dcont.3 – Ambos	44	31,7%	9	29,0%	33	33,7%	2	20,0%
	Dcont.4 – Outros	0	0,0%	0	0,0%	0	0,0%	0	0,0%
	Dcont.5 – Ninguém	4	2,9%	0	0,0%	4	4,1%	0	0,0%
Econt – Fundo	Econt.1 – Fundo tendencialmente neutro	20	14,4%	7	22,6%	13	13,3%	0	0,0%
	Econt.2 – Fundo com elementos que distraem	27	19,4%	3	9,7%	22	22,4%	2	20,0%
	Econt.3 – Fundo com elementos que favorecem	92	66,2%	21	67,7%	63	64,3%	8	80,0%
Fcont – Local identificável	Fcont.1 – Assembleia da República	43	30,9%	13	41,9%	27	27,6%	3	30,0%
	Fcont.2 – Chiado	25	18,0%	0	0,0%	25	25,5%	0	0,0%
	Fcont.3 – Outro	71	51,1%	18	58,1%	46	46,9%	7	70,0%
Gcont – Imagens de manifestantes	Gcont.1 – Pacíficos	30	21,6%	8	25,8%	18	18,4%	4	40,0%
	Gcont.2 – Agitados	60	43,2%	10	32,3%	48	49,0%	2	20,0%
	Gcont.3 – Violentos	15	10,8%	2	6,5%	13	13,3%	0	0,0%
	Gcont.4 – A serem detidos	19	13,7%	7	22,6%	10	10,2%	2	20,0%
	Gcont.5 – Sem manifestantes representados	15	10,8%	4	12,9%	9	9,2%	2	20,0%

Categorias	Subcategorias	Total		2011		2012		2013	
		Σ u.r.	%	Σ u.r.	%	Σ u.r.	%	Σ u.r.	%
Hcont – Imagens da polícia	Hcont.1 – Cordão policial	49	35,3%	13	41,9%	30	30,6%	6	60,0%
	Hcont.2 – Enfrentamento de manifestantes	15	10,8%	5	16,1%	10	10,2%	0	0,0%
	Hcont.3 – Utilização da força	47	33,8%	5	16,1%	40	40,8%	2	20,0%
	Hcont.4 – A efetuar detenções	19	13,7%	7	22,6%	10	10,2%	2	20,0%
	Hcont.5 – Outras atividades	9	6,5%	1	3,2%	8	8,2%	0	0,0%
	Icont.1 – Planos frontais dominantes	23	16,5%	5	16,1%	18	18,4%	0	0,0%
Icont – Dominância do ponto de vista dos elementos policiais	Icont.2 – Planos de perfil dominantes	32	23,0%	8	25,8%	22	22,4%	2	20,0%
	Icont.3 – Planos semifrontais dominantes	43	30,9%	7	22,6%	31	31,6%	5	50,0%
	Icont.4 – Planos de costas	41	29,5%	11	35,5%	27	27,6%	3	30,0%
	Jcont.1 – Corpo de Intervenção	73	52,5%	17	54,8%	53	54,1%	3	30,0%
Jcont – Valência Representada	Jcont.2 – Grupo Operacional Cinotécnico	2	1,4%	0	0,0%	2	2,0%	0	0,0%
	Jcont.3 – Equipas de Intervenção Rápida	45	32,4%	4	12,9%	38	38,8%	3	30,0%
	Jcont.4 – Outras	19	13,7%	10		5	5,1%	4	
Kcont – Identificação dos elementos policiais	Kcont.1 – Elementos policiais identificáveis	57	41,0%	12	38,7%	41	41,8%	4	40,0%
	Kcont.2 – Elementos policia não identificáveis	82	59,0%	19	61,3%	57	58,2%	6	60,0%
Lcont – Arma Visível	Lcont.1 – Bastão policial	55	39,6%	7	22,6%	47	48,0%	1	10,0%
	Lcont.2 – Arma de Serviço	4	2,9%	1	3,2%	1	1,0%	2	20,0%
	Lcont.3 – Ambas	2	1,4%	1	3,2%	1	1,0%	0	0,0%
	Lcont.4 – Sem arma visível	78	56,1%	22	71,0%	49	50,0%	7	70,0%
	Lcont.5 – Bastão empunhado acima da linha dos ombros	10	7,2%	2	6,5%	8	8,2%	0	0,0%



Categorias	Subcategorias	Total		2011		2012		2013	
		Σ u.r.	%	Σ u.r.	%	Σ u.r.	%	Σ u.r.	%
Mcont – Critérios de fotonoticiabilidade	Mcont.1 – Intensidade ou magnitude	42	30,2%	13	41,9%	26	26,5%	3	30,0%
	Mcont.2 – Surpresa ou curiosidade	9	6,5%	1	3,2%	7	7,1%	1	10,0%
	Mcont.3 – Previsibilidade	10	7,2%	2	6,5%	6	6,1%	2	20,0%
	Mcont.4 – Proeminência social	1	0,7%	0	0,0%	1	1,0%	0	0,0%
	Mcont.5 – Conflito	77	55,4%	15	48,4%	58	59,2%	4	40,0%
	Mcont.6 – Outro	0	0,0%	0	0,0%	0	0,0%	0	0,0%
Ncont – Conteúdo emocional	Ncont.1 – Emoções tendencialmente negativas	102	73,4%	18	58,1%	78	79,6%	6	60,0%
	Ncont.2 – Emoções tendencialmente positivas	2	1,4%	0	0,0%	2	2,0%	0	0,0%
	Ncont.3 – Emoções tendencialmente neutras	35	25,2%	13	41,9%	18	18,4%	4	40,0%